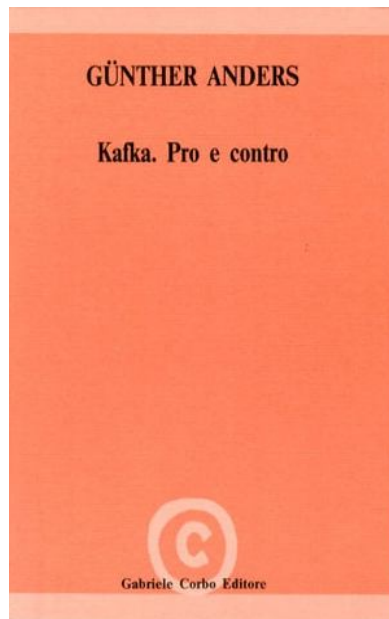


Gunther Anders

KAFKA

Pro e contro



Questo saggio unifica linee interpretative solitamente separate, teologiche, estetiche e filosofico/politiche, esplorando quel fenomeno che è la prosa di Kafka. Ricognizione dei materiali, discussione dei due punti centrali e sentenza: il tagliente saggio kafkiano di Anders (pubblicato nel 1951, ma risalente nel suo nucleo alla conferenza "Teologia senza Dio" del 1934, cui presenziarono Hannah Arendt e Walter Benjamin) ha anche esteriormente la struttura del processo. Ma l'imputato non è tanto Kafka quanto ogni moda kafkiana che in campo religioso o in quello politico/sociale giustifichi l'inversione tra colpa e pena.



GUNTHER ANDERS

Kafka. Pro e contro.
I documenti del processo

OCR e Editing by Natjus

Prefazione

Zu Tode Verstehen:
comprendere a morte
Sul saggio kafkiano di Anders

Giustamente accostandolo a Kafka, Robert Musil paragonò lo stile di Robert Walser al gesto di un pattinatore sul ghiaccio. Ma l'epistolario, le testimonianze e le conversazioni di Kafka ci restituiscono un'altra immagine: Kafka voleva libri che spezzassero la crosta di ghiaccio dei nostri cuori. Nell'enorme letteratura critica su Kafka, che dai contemporanei giudizi di Musil ad oggi nel frattempo s'è accumulata, pochi titoli rientrano in questa categoria. Tra questi c'è certamente: Kafka. Pro und contro. Die Prozess-Unterlagen che qui si presenta per la prima volta al pubblico italiano.¹

Che cosa giustifica questo giudizio? Sono possibili diverse risposte ma una si impone primariamente sulle altre. Tradizionalmente, la letteratura critica kafkiana ha seguito le due linee dell'interpretazione teologica o dell'interpretazione filosofica, esistenziale e morale a sfondo storico-sociologico. Il saggio di Anders non solo le percorre entrambe, ponendole in un'autentica interazione dialettica, ma le fa sfociare con decisione nella via di una interpretazione "politica": una prospettiva che ancora in Adorno² è rimasta allo stato di semplice allusione. Ma ciò non avviene su un piano puramente ideologico. Al contrario, è collegato in modo molto originale con considerazioni di ordine estetico e linguistico-stilistico di assoluto valore (il che spiega la collocazione in una collana centrata sulla "funzione poetica

del linguaggio"). Ma non si tratta di una lettura "bella" o meglio da "anime belle". Bella semmai lo è nel senso spettacolare con cui nel corso del saggio stesso Anders spiega la relazione tra bello e tremendo. Se una parentela va cercata, difficile trovarla nella Kafka-Forschung. Piuttosto, il saggio di Anders ha la smascherante forza inattuale delle considerazioni di Nietzsche, è attraente e irritante, "tremendamente" discutibile.

È necessario ora premettere alcune rapide considerazioni storiche. Quanto all'autore, il cui vero nome è Gunther Stern,³ già diverso tempo fa Norberto Bobbio osservava che nonostante (appunto) un saggio su Kafka egli era assai poco noto al pubblico italiano.⁴ Un recente, magnifico studio di Pier Paolo Portinaro, incentrato per antifrasi biochiana sul tema del principio-disperazione, ha in parte colmato questa lacuna, offrendo un'interpretazione filosofica, storica e politica e un puntuale bilancio degli studi.⁵ Ne risulta che Anders in definitiva è un autore studiato poco e in modo intermittente, non di rado rimosso.

C'è da chiedersi quale sia la ragione di ciò. Non apparteneva forse Gunther Stern a quell'élite intellettuale dell'ebraismo tedesco di cui conosciamo sempre meglio fonti e documenti? Non era legato ad Hannah Arendt e parente di Walter Benjamin? E la vicenda successiva di Giinther Anders non rientra forse a pieno titolo nella storia dell'emigrazione e della letteratura dell'esilio? Proprio il riferimento a questo contesto rivela nella figura di Anders una qualità interiore, un ethos inassimilabile. Anche le intelligenze cui è più avvicinabile, come Kracauer e Benjamin, sono stati nomi per molto tempo dimenticati, travolti dal nazismo e dalla guerra e poi riemersi prepotentemente sia per i loro legami istituzionali e culturali (Scuola di Francoforte, Brecht, Scholem, Kristeller) che per la costellazione culturale del

dopoguerra. Nulla di tutto ciò vale per Anders. Il suo isolamento kafkiano, il suo esser "straniero", mostrano un intreccio tipico di carattere e destino.

Ancora più di Kracauer, che pure ha svolto realmente un grande giornalismo, Anders cerca la riflessione filosofica nel non (apparente) filosofico, nelle pieghe dell'evento. Così, appare sempre totalmente immerso nei problemi dell'attualità (in primo luogo della minaccia atomica) e insieme in una posizione di inconciliabilità totale e radicale con il mondo moderno. Già a partire dalla prima guerra mondiale, cui ha direttamente partecipato, Anders ha avvertito come pochi la perdita del mondo - un trauma che forse ha coinciso con la perdita del centro relazionale tra persona e cosa, che è il nucleo dell'eredità filosofica del personalismo trasmessagli dal padre, William Stern⁶ - e da allora è alla ricerca disperata di un mondo. Come Kafka.

Anche il testo su Kafka ha una storia singolare e affascinante. Nel suo nucleo originario risale ad una conferenza dal titolo *Theologie ohne Gott* tenuta nel 1934 (lo stesso anno del più vasto e celebre tra i saggi kafkiani di Benjamin⁷) per iniziativa di Gabriel Marcel, presso l'Institut d'Études Germaniques di Parigi. La più tarda rielaborazione conserva tracce vistose di questa occasione iniziale e del contesto d'origine, sia perché in certi punti sembra quasi rivolto al pubblico francese e ad autori francesi (tra le rare citazioni, nella prefazione datata New York 1946, spicca il riferimento al nome di Mounier) sia perché l'obiettivo polemico di Anders è la Kafka-Mode di tipo esistenzialistico. Anche nella conclusione c'è un evidente richiamo al celebre «*faut-il brûler Kafka?*». Molto giustamente, Anders ha in seguito osservato che la prospettiva della sua conferenza era troppo in anticipo sui tempi, sia delle interpretazioni che

della successiva ricezione in forma di moda. Una posizione non meno difficile della retroguardia.

Nell'intreccio tra le vicende storiche e vicende biografiche dell'emigrazione, della conferenza si perse memoria, quasi per l'autore stesso. Un incontro fortuito, gustosamente rievocato da Anders, gli dette la possibilità di riprendere in mano il testo e di pubblicarne alcune parti in una rivista americana d'avanguardia. Siamo nel 1946. Ma è solo nel 1951 che esso appare nella redazione definitiva presso le edizioni Beck di Monaco. Ristampato nel 1963, è stato successivamente inserito nel nuovo contesto della raccolta di saggi sulla letteratura e sull'arte *Mensch ohne Welt*.⁸ Nell'importante e articolata introduzione a questa raccolta, la sezione relativa al saggio kafkiano si apre suggerendo l'idea di un quasi occasionale incontro con Kafka e ostenta una pressoché totale ignoranza della letteratura critica. Né l'una né l'altra cosa va presa alla lettera.

Circa il secondo punto, è difficile credere che Anders ignori l'interpretazione teologica fondamentale (Brod), la letteratura esistenzialistica francese e i saggi benjaminiani (cui può essere accostato per i temi del nichilismo e del gesto). Ma il nuovo inquadramento del saggio nella tematica del *Mensch ohne Welt*- e incidentalmente si noti il parallelismo sintagmatico con il lontano titolo della conferenza: *Theologie ohne Gott* - permette di comprendere meglio come l'originalità della prospettiva andersiana dipenda da un singolare accostamento radicale tra il tema marxiano della reificazione e il tema heideggeriano della *Geworfenheit* /deiezione (Portinaro ha giustamente osservato che l'Heidegger di Anders è rimasto quello di Essere e tempo). I primi saggi filosofici giovanili di Herbert Marcuse⁹ dimostrano che non si tratta di una posizione isolata. Alcuni scritti anti- esistenzialistici di Heidegger nel dopoguerra,

inoltre, e nuovi studi sul periodo degli anni '20 in relazione a Storia e coscienza di classe di Lukàcs e al dibattito filosofico suscitato da questa opera, dimostrano che la riflessione heideggeriana sulla storia ha tenuto conto del concetto di reificazione nella formulazione marxista più radicale. Il saggio di Anders si muove su questa lunghezza d'onda ma a suo modo, cioè secondo un'ottica profondamente radicata nella complessa Erlebnis personale e storica dell'autore. Non si tratta, dunque, di una posizione storicamente decentrata ma neppure di una sorta di heideggerismo di "sinistra" ante litteram facilmente classificabile. Per comprenderla occorre sempre risalire all'evento e alla riflessione vissuta in esso. Il dato biografico e autobiografico è imprescindibile. Come in Kafka.

Circa la possibile occasionalità, basta guardare le vecchie pagine di *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*¹⁰ per rendersi conto di quali e quanti siano i punti di concordanza con il saggio kafkiano. Il primo e più vistoso è addirittura metodico (in particolare nella prima sezione sulla "Vergogna prometeica"). Anders, infatti, applica quel metodo dell'«entstellen, um festzustellen»(deformare, per constatare) che è la prima e fondamentale caratterizzazione dell'opera kafkiana." Il tema stesso della vergogna e in particolare della vergogna di fronte all'oggetto, presenta echi del saggio kafkiano chiari e nettamente configurati.¹² Lo stesso vale per i richiami alla realtà sperimentale della scienza e al dio marcionita,¹³ per le considerazioni sul rapporto tra metafore e stati d'animo e sul linguaggio,¹⁴ per il tema del giudizio o parte/divisione originaria (Ur-teil),¹⁵ per la critica estetica dell'espressione e della ed. Self-Expression,¹⁶ per il metodo d'inversione delle favole;¹⁷ e si può aggiungere, ancora: il tema dell'inermità religiosa che accomuna Rilke, Kafka e

Beckett,¹⁸ le esistenze avulse (Beckett, Dòblin, Kafka e Kleist),¹⁹ il presente avvertito come inferno da Kafka come da Céline e da Sartre,²⁰ per finire con i richiami espliciti al tempo pietrificato²¹ e agli oggetti indefinibili (l'Odradek) di Kafka.²²

Accanto al metodo e ai contenuti, c'è una concordanza anche nella finalità del saggio. Lo chiarisce un passo del saggio del 1954 Essere senza tempo. A proposito di En attendant Godot di Beckett: «Quegli illuministi a rovescio, i quali ci vogliono persuadere che scoprire l'elemento religioso in ogni testo di valore letterario è più serio che scoprire la letteratura in ogni testo sacro, come facevano i nostri padri, fanno mostra di una straordinaria attività. Hanno appena finito di tormentare con la loro impaziente devozione la grande opera di Kafka, e già cominciano ad affrontare il grottesco di Beckett, per rivestirlo di falsi panni curiali. Forse questa volta si farà in tempo ad impedire le interpretazioni errate.»²³ Questo passo ci consente di introdurre due considerazioni generali sull'interpretazione kafkiana di Anders.

In primo luogo, va osservato che essa in larga misura sembra sfociare comunque nella categoria del "realismo". E ciò è parso più o meno direttamente suffragato da certi giudizi di Lukàcs (che, a differenza di Brecht, condannò Kafka) e dei teorici marxisti dell'Europa orientale, riunitisi nel convegno di Liblice del maggio 1963 citato da Anders stesso nell'introduzione.²⁴ Ora, che Anders parli di una forma particolare di "realismo" è inconfutabile. Altrettanto inconfutabile è che esso si distingue dal realismo estetico marxista in tutte le sue varianti. Ma ciò sembra dipendere da una fonte piuttosto sorprendente, non estranea alle vie del marxismo delle origini, per la cui interpretazione occorre un passo che forse va oltre Anders stesso.

Nel corso del saggio, Anders dimostra che Kafka è all'opposto di un'estetica dell'espressione. A parte l'interessante via a contrasto che ciò apre con l'interpretazione di Adorno,²⁵ va notato che per Anders questa estetica presenta una vistosa coincidenza con la logica profonda della filosofia hegeliana. Detta al suo modo, con argomentazioni polemiche simili a "rasoiate", la cosa ha un suo fascino particolare. Vista più freddamente, si rivela poi non molto distante dalle interpretazioni di Hegel in chiave neo-platonica. La questione non può essere affrontata qui fin nei particolari. Il punto rilevante è che un filone della critica anti-hegeliana che si richiama al "realismo empirico" ha puntato aristotelicamente a mostrare l'inversione logica di soggetto e predicato. È il filone che si diparte da Trendelenburg e che, secondo alcune ricostruzioni (in Italia Della Volpe), ha influenzato Feuerbach e il giovane Marx "metodologo". In Anders, il tema critico sembra limitato all'interno delle considerazioni sulla tecnica d'inversione della favola, ma in realtà ha uno sviluppo potente, per chi sa riconoscerne la struttura logica, nel punto nevralgico delle considerazioni sulla teologia kafkiana che, come ha assai bene riassunto Giuliano Baioni, massimo studioso italiano di Kafka, consiste nella «poetica dell'immanenza vissuta come trascendenza».²⁶ Questo cenno alla portata dell'impianto logico del tema teologico consente un chiaro passaggio alla seconda considerazione generale.

Siamo all'episodio della più celebre, accreditata e feroce critica al saggio andersiano, allo scritto di Max Brod apparso nello stesso anno 1951 e poi ristampato in appendice alla biografia kafkiana: Uccisione di un fantoccio chiamato Franz Kafka.²¹ Ciò che sta a cuore a Brod è naturalmente l'interpretazione religiosa. E da questo dipende essenzialmente la sua critica: «Il pericolo e il potere

seducente del libretto sono tanto maggiori in quanto l'autore invece di colpire nel segno colpisce di pochissimo fuori del segno e il travisamento avviene mediante un minimo giro di polso. Infatti girando leggermente il polso si può trasformare un pollo vivo in un pollo morto e la struttura fondamentalmente religiosa di Kafka in un fantoccio che non è mai vissuto: Anders combatte contro questo morto fantoccio di sua creazione e lo sconfigge gloriosamente».²⁸

Pur con qualche doveroso riconoscimento, la critica ad Anders si spinge tanto oltre da addebitargli la configurazione di un Kafka quasi "prefascista". Ora, oltre a qualche passaggio troppo violento sulla ed. ambiguità sociale di Kafka, non c'è dubbio che nella sua ferocia polemica contro ogni Kafka-Mode, Anders si lascia prendere talmente la mano da giungere ad affermare, come accade nella più volte citata introduzione, che il culto kafkiano era ed è funzionale all'occultamento dell'uccisione di milioni di suoi confratelli. In questi casi, Anders segue un procedimento indiziario paralogico o meglio un criterio arbitrario di induzione. Ma questi eccessi non tolgono che Brod, a sua volta ostinatamente ancorato ad un'interpretazione sempre più criticamente erosa nel tempo, ha frainteso il significato più profondo del libretto di Anders, che va collocato, in senso generale come più specifico, nell'ambito delle più radicali riflessioni sul rapporto tra individuo e storia, responsabilità individuale e destino storico. Nella sua caratterizzazione storico-sociale e filosofico-storica della modernità, Anders parla esplicitamente della serietà delle domande teologiche, interrogandosi sulla loro eredità, ossia su una morale che non appare più in grado non solo di dare risposte ma neppure di porre le medesime domande. È in questo grado d'inclinazione che Anders colloca e interpreta l'opera di Kafka.

Per questo alcune intemperanze polemiche in fondo non giovano all'autore, poiché possono indurre a pensare che la sua interpretazione, per quanto articolata, miri in fondo a stabilire se Kafka è autore "utilizzabile". Ma nulla sarebbe più sbagliato. Il quesito di Anders riguarda l'ethos della letteratura in questa costellazione storica. È la formulazione estrema di un quesito che risuona ancora per esempio nelle ultime opere di Handke,²⁹ dunque in un orizzonte spirituale assai lontano da un autore epocale come Kafka. E a questo punto non potrà ingannare neppure la singolare struttura formale del saggio, che richiamandosi esplicitamente al processo - dunque al tema della colpa e della pena - è composto quasi come un classico trattato medievale.

Brod ha scritto che Anders «sconfigge gloriosamente» il fantoccio da lui creato. Ma non è così. Nelle conclusioni, Anders si chiede se bisogna bruciare Kafka. Ma la risposta è: no. Ciò che si deve fare, è: «Ihn, zu Tode verstehen». Quest'espressione metaforica (alla lettera: comprenderlo a morte) è coniata per via analogica con altre espressioni simili, tra cui spicca nel linguaggio della caccia un *zu Tode hetzen* che significa sfiancare a morte con l'inseguimento o, in modo più figurato, perseguitare o strapazzare a morte. Anche questo spiega il titolo della critica di Brod. *Zu Tode verstehen* è in effetti ciò che Anders compie nel suo saggio ma al fine - anche qui il parallelo con il suo volume più famoso è illuminante³⁰ - di mettere in luce gli aspetti nichilistici dell'opera di Kafka e, in tal modo, di mettere in scacco chiunque voglia richiamarsi ad essa per giustificare il proprio comportamento. Per questa via tipicamente dialettica, il verdetto cui giunge Anders è che l'opera kafkiana ha il valore di un monito, il monito di chi ha condannato la sua stessa opera perché in fondo possedeva solo perfezione artistica. A questa conclusione la critica successiva è pervenuta per vie

assai più pacifiche e concilianti. Ma con essa Anders ha tentato di dare una risposta alla più tragica domanda sull'opera di Kafka, già sollevata dagli interpreti più sensibili ma in fondo sempre elusa.

Quanto alla struttura argomentativa del saggio andersiano, infine, basta immergersi nelle prime pagine per provare un effetto di fascinazione e insieme di spaesamento. È come sprofondare nell'immaginazione pittorica di un Caspar David Friedrich. Anders mette in gioco tutto, dall'ontologia primaria, metafisica, a quella "esistenziale", dal problema della giustificazione in ogni sua chiave all'ambiguità sociale di Kafka. La prima parte introduce e mette in movimento l'intero arco tematico. All'inizio della seconda, sono enunziati i due poli ove quest'arco converge: il rapporto tra bellezza e paralizzazione del tempo - Kafka come artista - e l'inversione di colpa e pena - Kafka come homo religiosus. Sempre nella seconda parte, sorprendentemente, si precisa un ulteriore angolo prospettico: l'analisi della prosa kafkiana come nuovo fenomeno, ossia la natura delle sue metafore, la mancanza di un loro universo univoco di riferimento, l'oscurità derivante dalla loro collisione e, infine, un ardito parallelismo tra l'identità moderna uomo-professione e la sintassi del "Se", del condizionale.

La terza parte, letterariamente forse la più bella, analizza la particolare bellezza medusea dei testi kafkiani. Qui spiccano un confronto tra Kafka e George, il tema già segnalato dell' Ur-Teil e dell'atrofia del verbo, la spazializzazione figurativa, l'affinità tra terrore e bellezza (con un parallelo rilkiano, un'acuta digressione sull'estetica kantiano-schilleriana e, infine, nuove considerazioni quasi pre-barthesiane sulle possibilità dello stile in relazione alla distanza sociale e al classico problema della sua elevazione). Nella quarta parte, infine, sono indagate le coordinate del

Kafka homo religiosus in un'interpretazione analiticamente discutibile ma "esplosiva", che parte dalla contestualizzazione del cd. ateismo che si vergogna per concludersi con la caratterizzazione di Kafka come teologo cristianizzante della esistenza ebraica. Per due volte Anders accosta Kafka alla figura di Giobbe e al suo *sacrificium intellectus*. In senso specifico, la sua interpretazione qui appare più restrittiva che altrove. E ciò vale più per Giobbe che per Kafka. Eppure, con questo avvicinamento alla figura biblica forse più tragica ed enigmatica, Anders ha colto una chiave per risalire a quelle fonti profondissime di Kafka veggente (Milena Jesenskà) e profetico, delle quali tra gli altri ha parlato Primo Levi, un testimone dell'orrore e del viaggio all'inferno.

Barnaba Maj

Note

1. In Remo Ceserani - Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, Loescher, Torino 1987², voi. Vili. Tomo I, pp. 431-433, con il titolo "Più straniero di uno straniero" è stato presentato nell'ottima versione di P. Lagossi uno dei paragrafi iniziali: *Der Mensch ist fremd und muss sich beweisen*. I due curatori parlano del testo di Anders come di «uno dei libri più penetranti su Kafka e la sua opera».

2. Cfr. Theodor Wiesegrund Adorno, "Appunti su Kafka" (1942-1953), in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, tr. Enrico Filippini, pp. 249-282 (in particolare p. 266).

3. È evidente il valore simbolico del cognome Anders scelto da esule.

4. "Prefazione" a G. Anders, *Essere o non essere. Diario di Hiroshima e Nagasaki*, Einaudi, Torino 1961, p. XVII. L'opera più nota al pubblico italiano è naturalmente *L'uomo è antiquato*, di cui si parlerà più avanti. Segnali di una recentissima ripresa di interesse sono testimoniati in particolare da interviste curate da Stefano Velotti per la rivista *La linea d'ombra*.

5. "Il principio-disperazione. La filosofia di Giinther Anders", in *Comunità*, XL (1986), n. 188, pp. 1-52.

6. *Person und Sache* è l'opera filosofica principale di William Stern. Pubblicata in tre volumi: *Ableitung und Grundlehre* (1906), *Die menschliche Persönlichkeit* (1918),

Weltphilosophie (1924) e più volte ristampata. Berlinese, docente ad Amburgo e psicologo di fama internazionale (cfr. The Wittenberg Symposium, Clark U.P., Worcester, Massachusetts 1928), con l'avvento del nazismo fu estromesso da ogni carica. In conclusione di una bellissima dedica in memoria, premessa a L'uomo è antiquato (1956), Anders scrive: «In memoria di lui, che ha instillato nel figlio il concetto inestirpabile della dignità umana, sono state scritte queste tristi pagine sulla devastazione dell'uomo». Mentre in Kafka l'esperienza del mondo si costituisce nella impossibilità di accesso al mondo del padre (dei padri), in Anders si costituisce come perdita del mondo ideale del padre, nostalgia taciuta e desiderio di lotta.

7. "Franz Kafka", in Angelus Novus. Saggi e frammenti, introduzione e traduzione di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 261-285. Nello stupendo epistolario Scholem-Benjamin pubblicato in Germania a cura di Scholem Briefwechsel 1933-1940, Suhrkamp 1980 (trad. it. di A. M. Marietti, Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940, Einaudi, Torino 1986) le lettere relative a Kafka gettano nuova luce sull'interpretazione di Benjamin. Nelle note di Scholem si accenna a Giinther Stem (Anders).

8. Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur, Beck, Munchen 1984 (di prossima pubblicazione in questa stessa collana). Cfr.

9. Marxismo e rivoluzione. Studi 1929-1932, a cura di Gian Enrico Rusconi, Einaudi, Torino 1975.

10. Tr. it. a cura di Laura Dalla piccola, L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'era della seconda rivoluzione industriale. Il Saggiatore, Milano 1963. A questo primo volume (Beck, Monaco 1956) è seguito un secondo: Die Antiquiertheit der Menschen. II. Über die Zerstörung des

Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution, Beck, Monaco 1980.

11. L'uomo è antiquato, cit. (= UA), pp. 31-101 - Kafka (= K), p. 22.

12. UA, pp. 67 sgg., (99, n. 30), 93 - K, pp. 50-52.

13. UA, pp. 44, 53 - K, pp. 22, 102-106.

14. UA, pp. 77-79 (100, n. 35), 114 (206, n. 2) - K, pp. 54-59, 62-66, 78-83. (Sulle metafore, cfr. Adorno, Appuntì, cit., pp. 252-3).

15. UA, pp. 156-157-K, p. 69.

16. UA, p. 97 - K, pp. 75-78.

17. UA, p. 217-K, pp. 22-30.

18. UA, p. 223 - K, pp. 90-95.

19. UA, p. 218-K, pp. 36-38.

20. UA, p. 319, n. 15 - K, p. 111.

21. UA, p. 224 - K, pp. 48-50, 54-57, 68-71.

22. UA, pp. 253, 317, n. 4 - K, pp. 23-26, 69.

23. UA, p. 215.

24. Cfr. Franz Kafka da Praga 1963. Una serie di rapporti della cultura marxista sulla vita e sull'opera di Kafka, tr. it. di Saverio Vertone, De Donato, Bari 1966.

25. Cfr. in particolare il tema dell'«interiorità priva di oggetto» in Appuntì, cit. pp. 269-273.

26. Nella voce "Kafka", Dizionario critico della letteratura tedesca, Utet, Torino 1974, voi. I, p. 575.

27. "Ermordung einer Puppe namens Franz Kafka", in Neue Schweizer Rundschau, XIX (1951-1952), pp. 613-625; la replica di Anders e la controreplica di Brod sulla stessa rivista, XX (1952), pp. 43-49. Il saggio critico di Brod è tradotto in appendice a Franz Kafka. (Una biografia), tr. Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1956, pp. 309-325 da cui citiamo.

28. Uccisione di un fantoccio, cit., p. 310.

29. Cfr. *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), tr. it. di Claudio Groff, *Nei colori del giorno*, Garzanti, Milano 1985 e *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) tr. it. di Giovanna Agabio, *Pomeriggio di uno scrittore*, Guanda, Parma 1987.

30. Cfr. UA, pp. 308 sgg.

KAFKA. PRO E CONTRO

Introduzione

Dubito vivamente che avrei mai scritto su Kafka di mia iniziativa. A dire il vero, ero venuto prestissimo a conoscenza del Fochista e anche dei tre romanzi immediatamente dopo la loro pubblicazione. Ma soprattutto Il Castello divenne importante per me. Il «non-poter-arrivare-nel-mondo» dell'agrimensore K. mi diede lo spunto. Già nei miei primi abbozzi di antropologia filosofica avevo definito l'uomo come quell'essere vivente che viene al mondo incompiuto e indeterminato, ossia: che non sembra essere destinato ad alcun mondo determinato, che non è ancora veramente arrivato quando viene al mondo e che deve sempre prima produrre lui stesso la sua riconoscibile e riconosciuta appartenenza ad un mondo determinato e la sua incarnazione in un tipo determinato. Proprio questo mi sembrò espresso anche da Kafka, ovviamente in un idioma diverso dal linguaggio di scuola antropologico-filosofico. Nello stesso tempo, nel testo kafkiano vedevo la rappresentazione, certamente perfetta e mirabile dal punto di vista linguistico, se non la glorificazione, di una esistenza incompleta, dell'esistenza di un uomo addirittura programmaticamente non compiuto, cosa che non mi affascinava affatto. E infine, riconobbi naturalmente, nei tentativi di vita di K., lo sforzo familiare a noi ebrei di appartenere a qualcosa e di essere accettati. Ma l'affannarsi di K., che Kafka rappresentò nel Castello, mi sembrò tuttavia andare ampiamente oltre ciò che è compatibile con la dignità. Difficile tacere che un pizzico di

disprezzo era mescolato fin dal principio alla mia ammirazione per l'artista Kafka. Il sottotitolo ambivalente "prò e contro", che scelsi nei primi anni quaranta per il mio contrastato rapporto con Kafka, aveva dunque la sua preistoria. Se in questo scritto composto al culmine dell'agitazione antifascista, quindi in un momento in cui per uno come noi non poteva esserci nessun tema che potesse porsi al di fuori di questo ambito, mi persuasi di scoprire in Kafka un nemico, ciò aveva dunque la sua ragione nel fatto che qualsiasi inclinazione alla sottomissione e all'assimilazione non mi andava a genio: mi ricordava infatti tanto l'affannosa uniformazione (Gleichschaltun)¹ con il terzo Reich di amici di ieri quanto gli sforzi troppo zelanti degli emigranti trasportati dal mare sulla costa straniera per divenire il più rapidamente possibile immigrati, anzi no, americani Mayflower.

Altrettanto poco mi era piaciuto il comportamento di K. nel Processo, il quale - a mio modo di vedere - a volte insisteva addirittura sulla sua condizione di accusato e correva incontro alla sua "pena", senza indagare seriamente di che cosa fosse propriamente incolpato, senza respingere affatto l'accusa con un sorriso beffardo o orgoglioso. A torto o a ragione, l'occupazione preferita di K., quella relativa alla sua presunta colpa, mi appariva di conseguenza come una specie di narcisismo negativo, una voluptas humilitatis, quindi una forma di masochismo. Anche questo non mi andava a genio, nonostante la mia ammirazione per l'insuperabilmente asciutta perfezione del suo linguaggio burocratico.

Dal momento (assai tardivo) in cui mi fu chiaro che, senza il concetto del peccato originale, la cultura europea non sarebbe stata affatto possibile, questo concetto mi aveva indignato in quanto ingiusto. Io, che sulla mia coscienza non sentivo nessun peccato o colpa (e in ogni caso non di una

colpa ereditata), ho costantemente respinto l'invito a sentirmi colpevole, e addirittura ad assaporare questo sentimento di colpa, come una pretesa indegna e senza senso; il che mi è stato spesso addebitato come ulteriore prova di colpa. Chi si difende proclamandosi non colpevole, insistendo perfino sulla propria innocenza, si rende con ciò presumibilmente ancora più colpevole, per esempio di "rendersi giustizia da sé". Per me, a differenza di Kafka, tutto questo era assolutamente inaccettabile. Professarmi in colpa, godere perfino dell'ammissione di essere colpevole, mi ha disgustato profondamente, specialmente durante la stesura del mio saggio su Kafka.

Se poi, nonostante tutto, sono giunto ad occuparmi di Kafka, ciò ha avuto un motivo esterno. Si verificò nel 1933. Già da alcuni mesi ero rifugiato politico a Parigi e godevo anche già dell' 'onore di essere stato derubato della mia cittadinanza tedesca per merito di Hitler e quindi, a differenza di K. nel Castello, che ancora non vi apparteneva, di non appartenervi più. Così, anche agli occhi delle autorità francesi, avevo perduto la mia personalità, identità, e il diritto all'esistenza ed ero diventato qualcosa (proprio così: qualcosa), un qualcosa di politicamente irrilevante, che non aveva propriamente il diritto di esistere, giacché nella Préfecture de Police (un vero e proprio Castello, popolato anch'esso soltanto da Klammm) l'esistenza non era dimostrata cartesianamente, ma soltanto esibendo un documento di identità. Chi non ne aveva uno, non lo otteneva. Così kafkiana era la nostra situazione di allora. E si potrebbe pensare che per uno come noi avrebbe dovuto essere davvero "difficile", non scrivere su Kafka. Ma chi è costretto a vivere kafkianamente, non legge Kafka e non scrive su Kafka. Anche K., in condizioni del genere, non avrebbe letto Kafka. Avevamo da fare cose più urgenti. E se alla fine tuttavia l'ho

fatto, ciò è avvenuto per un motivo completamente diverso: in quel periodo non potevamo lavorare, poiché in Francia la disoccupazione imperversava come in Germania; ma altrettanto poco ci era lecito non lavorare, cioè rimanere senza denaro, perché, in quanto privi di denaro, saremmo stati rispediti indietro oltre il confine nelle braccia di Hitler. In questa situazione, all'altezza della quale Kafka non sarebbe stato sicuramente, grazie all'intervento di Gabriel Marcel mi si presentò la possibilità di impartire lezioni di tedesco a principianti presso *l'Institut d'Études Germaniques*; il che ancora una volta rendeva la situazione kafkiana, poiché proprio quella settimana avevo cessato di essere considerato un tedesco presso i tedeschi. In ogni caso, ottenni il permesso di presentarmi nel suddetto istituto, a titolo d'esame, con una conferenza su uno scrittore di lingua tedesca. Nel corso della discussione preliminare con l'allora direttore dell'istituto, Liechtenberger, furono pronunciati molti nomi. Per primo quello di Stefan Zweig, che io rifiutai, a quanto dissi, «perché non conoscevo le sue opere» (cosa che lasciò Liechtenberger esterrefatto), in realtà, perché le conoscevo. Alla fine ci accordammo su Kafka, il cui nome Liechtenberger asseriva di avere già udito, ma soltanto come di un inconnufameux. Con questa scelta si erano presi due piccioni con una fava. Così, nel 1934, presso l'Institut d'Etudes Germaniques in rue Racine, tenni una conferenza sul per nulla germanico Kafka, che ovviamente era assolutamente "sconosciuto" agli ascoltatori (con l'eccezione di Hannah Arendt e Walter Benjamin). E immaturo, come allora evidentemente ero ancora, alla mia conferenza davanti a francesi che non avevano ancora mai letto una parola di Kafka o sentito parlare di lui, diedi la forma di un monito contro la minaccia incombente di una moda kafkiana.

Ora, chi arriva troppo presto sta ancora peggio di chi arriva troppo tardi. Nessuno comprese allora il mio monito. Non avevo superato il mio esame. L'opportunità di impartire lezioni di tedesco a principianti nell'Istituto non venne più menzionata. Ed anche io stesso dimenticai subito i miei appunti su Kafka, poiché la guerra imminente ed il completamento della mia "swiftiade" politica Die molussische Katakombe (La catacomba di Molussia)² mi impegnavano giustamente di più che qualche pagina di germanistica. Ma esse non erano perdute: mi accompagnarono casualmente, come molti altri bagagli morti, nei miei viaggi. E alla fine, a New York, cominciò il secondo atto. Là, infatti, dieci o undici anni dopo la conferenza di Parigi, un editore di una rivista culturale professionalmente all'avanguardia e che si atteggiava a "continental", mi chiese bisbigliando (poiché si trattava evidentemente di un literary secret di primo rango) se mi era già (proprio così: *already*) «*happened to have heard about a guy by the name of Francis Kafka?*» Questo "Francis" sarebbe stato "a must", dunque uno la cui non conoscenza era imperdonabile, se si voleva essere ritenuti "in". Naturalmente ebbi bisogno di qualche minuto prima che mi si chiarisse chi egli aveva inteso. «Already?» domandai allora a mia volta il più incredulo possibile. «Quel poveretto è morto già da più di vent'anni!» E poi, con la più sfacciata noncuranza: «Del resto già circa dieci anni orsono, a Parigi, ho messo in guardia da una moda kafkiana».

Ci fu una lunga pausa. Stare seduto di fronte a qualcuno che non solo aveva conosciuto il suo suggerimento segreto per il dopodomani già dieci anni prima di lui, ma che addirittura già allora aveva messo in guardia da esso, implicitamente supponendone già la notorietà, era un duro colpo per l'editore professionalmente all'avanguardia. «Messo in guardia?» gemette. «Sure», risposi allegro. «Allora lei trova

che si dovrebbe mettere Kafka all'incasso tutto quanto? O si potrebbe?» Mi guardava al tempo stesso mortificato e bramoso. «Non sarebbe qualcosa di sorpassato?»

Si schiarì la voce. «Naturalmente che non si potrebbe», convenne, per non stare lì seduti all'improvviso come la retroguardia della retroguardia. «In questo caso», cominciò allora esitante, «forse, in questo caso Lei non potrebbe...?»

E come se potevo! Pubblicare negli USA qualcosa di filosofico, addirittura qualcosa di inclassificabilmente "progressista", questo allora era pressoché impossibile per emigranti non bramosi di assimilazione come me, che si rifiutavano di appagarsi del misero New speak, anzi Old speak, considerato come "modem". In effetti, nei sette anni del mio soggiorno negli USA avevo collocato soltanto un articolo. Ora, finalmente, si offriva di nuovo un'occasione. Raggiante, a casa tolsi dalla valigia i miei appunti parigini su Kafka, lessi ancora una volta, di nuovo pieno di ammirazione e avversione, "tutto" Kafka (che certamente anche allora non era neppure approssimativamente "tutto Kafka"), ripresi circa la metà del testo redatto dieci anni prima, rimodellai alcuni dei passi invecchiati in questo decennio e ne scrissi alcuni completamente nuovi; naturalmente, in questo modo, si formò un testo che era troppo ampio perché potesse essere pubblicato in toto nella rivista (Commentary). Ma un capitolo fu comunque stampato ed ebbe tra i suoi lettori Ernst Bloch, che conobbi per questa ragione. In questo consistette il mio successo americano.

Poi, però venne l'era poliziesca dello spionaggio di McCarthy, che alla fine ci cacciò via dall'America; dimenticai di nuovo il mio scritto su Kafka, così come avevo dimenticato i primi schizzi parigini; paragonato alla mostruosità della realtà - intendo ora Hiroshima -, lo scritto divenne poco importante per me. Nel 1950, migrò poi automaticamente e

accidentalmente, assieme a calze, pantaloni e molti altri manoscritti, verso Vienna.

Nella Germania e nell'Austria del dopoguerra il nome di Kafka era giunto proprio allora, per servire colà non solo come patrimonio culturale ma anche come alibi. Comunque egli, esattamente come Freud, e la cultura europea in genere, fu allora "riacquistato" dall'America; "ritorni" simili, come avvenimenti storici, non ce n'erano più stati dal tempo della restituzione di Aristotele all'Europa da parte degli arabi. Il mio manoscritto cominciò a circolare privatamente a Vienna a mia insaputa e approdò infine, senza che intervenissi o lo sapessi, alla casa editrice C. H. Beck, a cui esso, come pure il suo autore, è rimasto volentieri legato. (Soltanto alcuni estratti della prima parte erano già stati pubblicati sulla *Neue Rundschau*, Heft 6, Aprile 1947).

Il saggio con cui io, ormai cinquantenne, dopo venticinque anni di caparbio scrivere a vuoto, intraprendevo la mia carriera letteraria ebbe un'eco abbastanza percettibile. Non solo per il fatto che casualmente esso usciva ben sincronizzato con l'epidemia kafkiana che stava scoppiando in quel momento (dalla quale avevo messo in guardia vent'anni prima con insensato anticipo), ma anche perché, nella bagarre kafkiana generale, di moda, pseudo-religiosa e anche pseudo-politica, esso colpiva per il suo tono e per il suo contenuto polemici e taglienti. Ciò ha ovviamente urtato così profondamente Max Brod, il quale custodiva Kafka come sua sacrale proprietà privata, da fargli liquidare le mie tesi in un saggio dal titolo *Die Ermordung einer Puppe namens Kafka* (Uccisione di un fantoccio chiamato Kafka)³, addirittura ponendolo in appendice al suo libro su Kafka,⁴ fatto per cui egli - mi rincresce - già uomo anziano, si è reso abbastanza ridicolo. Comunque, se al mio smilzo volumetto era toccato in sorte allora, quasi un quarto di secolo fa, un certo

successo, fu anche perché procurava agli elitari lettori di quel periodo l'orgogliosa certezza di dimostrare attraverso un atteggiamento critico nei confronti di una "moda religiosa" che essi appartenevano davvero ai "derniers crieurs", un orgoglio che certamente appariva ampiamente in ritardo, giacché le fondamenta del mio testo critico esistevano già da vent'anni, risalivano quindi all'epoca precedente l'inizio della moda kafkiana.

Non meno comico della reazione di Brod mi sembrò il fatto che, qualche anno dopo la pubblicazione del mio volumetto, alcuni teorici marxisti, in occasione del celebre congresso a Liblice (1963), tentarono di dar prova di sé come antistalinisti e rivoluzionari autentici proprio schierandosi decisamente a favore degli scritti di Kafka (politicamente del tutto indecisi) e contro la soppressione veramente stupida di quest'opera innocua da parte dei paesi dell'Est. Che strano, che essi mostrassero simpatia proprio nei confronti della mia interpretazione (sebbene avessi espresso il sospetto che Kafka fosse politicamente vago e disorientato e che la moda kafkiana fosse incline all'uniformazione) - così per es. Ernst Fischer. Ciò aveva origine nel fatto che avevo definito Kafka un "realista", e con ciò avevo lavato via da lui la vergogna di essere un mistagogo piccolo-borghese e lo avevo reso politicamente sicuro. Questo accadeva più di trent'anni dopo la morte del tubercolotico poeta, che in quel tempo non avrebbe potuto davvero intuire che avrebbe avuto la funzione, o potuto avere la funzione, di essere ancora una volta un pretesto per degli eretici, addirittura portabandiera di una frazione marxista del "socialismo dal volto umano". Del resto, negli anni '50, anche Lukàcs, mi ha confessato che avrei avuto ragione classificando Kafka come "realista", anzi addirittura come "realista profetico". Come si vede, la vita postuma di Kafka era di gran lunga più varia ed eccitante di

quella che aveva condotto quando era in vita. Tra le più strane bizzarrie di questa vita postuma rientra il fatto che intellettuali del tutto incolori filosoficamente, come ad esempio Eduard Goldstucker, abbiano potuto farsi ammettere nei salotti culturali dell'occidente in virtù della loro adorazione del conteso cadavere.

In occidente le onde delle interpretazioni pseudo-religiose di Kafka cominciavano allora a gonfiarsi fino a divenire una mareggiata. Ed oggi la letteratura critica - è stato detto di recente in un convegno su Kafka tenuto a Klosterneuburg presso Vienna - comprenderebbe già undicimila titoli; il che mozza il respiro, dopo che Kafka aveva richiesto la distruzione di tutte le sue opere postume. Sulla sua fuga davanti a questa ondata di fama alta come una casa, che lo rincorre schiumando, Kafka avrebbe potuto certamente scrivere una delle sue angosciosissime storie brevi. Comunque, se di queste undicimila interpretazioni (secondo calcoli recenti), proprio solo la mia, scritta casualmente cinquant'anni orsono e qui stampata di nuovo, è stata fatta oggetto di una conferenza su Kafka, c'è sotto qualcosa. In ogni caso, questo fatto rende assai probabile che non si sia sentito il bisogno urgente di nessuna delle undicimila interpretazioni; chi dovrebbe poi anche sentirne l'urgente bisogno, da chi dovrebbero essere lette se non dagli autori stessi, ognuno dei quali, però, legge e continua a leggere solo la propria, che spera di poter utilizzare come biglietto da visita per un "Department for German Literature". Ed anche il mio testo, cinquantanni fa, dovette la sua nascita, in ultima analisi, ad un motivo opportunistico non del tutto dissimile. Ad ogni modo non ho letto nessuno di questi undicimila testi critici e certamente non solo perché io, che non appartengo all'azienda, sono solito non sapere nulla di testi di tal genere, ma anche e soprattutto perché, nella nostra epoca, in cui si

tratta di combattere l'inizio di una catastrofe certa, riterrei inopportuno sciupare il tempo con l'esame di vagoni di filologia germanistica. E ciò che vale per questa letteratura critica vale anche per la letteratura primaria. Dicendo questo, ammetto di non essermi mai più accostato alla lettura di Kafka dopo la stesura del mio scritto. Nell'epoca in cui sono stato gettato, non ho potuto e non mi è stato lecito avere il tempo di diventare un erudito: dovetti accontentarmi di ripiegare sul mero filosofare. Oltre a ciò, va naturalmente ricordato che, nel momento in cui scrissi la mia interpretazione, l'opus kafkiano oggi disponibile non esisteva affatto in toto. Soltanto nel periodo successivo alla mia interpretazione l'oeuvre di Kafka si è moltiplicata, nell'interesse degli editori e dei professori di college. Ma su questa io, che avevo da fare cose più importanti, non ho nemmeno più preso appunti. Il mio distacco da Kafka giunse infatti al punto che non possedevo più ciò che un tempo padroneggiavo: ad esempio Il processo, che cinquantanni prima mi era certamente stato familiare, ora, quando a distanza di decenni era trasmesso dalla radio, mi era diventato quasi sconosciuto. Non ero in grado di anticipare una sola scena. Che io una volta ne abbia fatto una interpretazione, non posso quasi crederlo. Ma è stato molto utile l'aver ascoltato ora, ancora una volta, alcune di queste letture pubbliche del Processo: poiché attraverso di esse, mi sono reso conto che bisognosa e degna di interpretazione non era tanto l'opera stessa di Kafka, quanto la mania e la moda kafkiane scoppiate furiosamente dopo la fine della guerra e a tutt'oggi non ancora spente, e non solo quelle imperversanti tra gli interpreti o gli imitatori.

L'interesse che gli ebrei rivolgono alla rappresentazione kafkiana dell'esistenza ebraica è naturalmente del tutto legittimo. Invece l'ardente curiosità scoppiata tra i tedeschi dopo

il 1950 richiede una spiegazione. Dopo i mostruosi crimini del regime di Hitler, i colpevoli e i complici, che sapevano molto bene che cosa avevano fatto, che però non solo non erano stati accusati o addirittura puniti, ma salvo poche eccezioni continuavano a vivere pieni di sé e di sé soddisfatti, erano presumibilmente grati del fatto che si fornisse loro una figura antipodica.

Mi è stato raccontato che Globke, che aveva dato forma giuridica alle leggi sugli ebrei, seduto nell'anticamera di Adenauer, sfogliava il Processo di Kafka. In effetti, la figura di K. nel Processo che, a differenza dei criminali del terzo Reich non immaginava quali crimini potesse aver compiuto, e nonostante ciò una mattina si trova nel ruolo di accusato, ma non tenta realmente di accertare che cosa gli è stato imputato e neppure si indigna per la persecuzione completamente immotivata - questa figura deve essere stata molto consolante per quelli come Globke, ai quali non venne fatto alcun processo, ma che sapevano molto bene di che cosa avrebbero dovuto essere accusati. Che i tedeschi del dopoguerra si siano innamorati di questa figura opposta e ne abbiano fatto perfino un eroe da opera è psicologicamente plausibile. Con la divinizzazione di Kafka si cancellava il fatto che si fossero uccisi milioni di appartenenti alla sua famiglia. E se lo si è reso celebre, è stato in primo luogo non come scrittore, ma come colui che ha fornito una figura che veniva comunque punita, benché non colpevole. Naturalmente con questo non ho affermato che l'epidemia kafkiana sia scoppiata in prevalenza tra i più inequivocabilmente colpevoli e tra questi abbia imperversato con la massima forza. Globke era l'eccezione. Essa scoppiò, piuttosto, in particolar modo tra quei tedeschi che avevano partecipato con poco entusiasmo e che desideravano dimostrare anche a se stessi di accettare la colpa fatta loro comprendere dai vincitori almeno in forma di

letteratura e in tal modo potevano superare il rimorso in forma di ammirazione per l'arte.

Il testo dell'Introduzione corrisponde alla III sezione dell'introduzione generale alla raccolta di saggi sulla letteratura e sull'arte Mensch ohne Welt (Beck. Miinchen 1980, pp. xxxi-xxxix) in cui l'autore ha inserito il testo kafkiano.

«Egli era là - si accalcavano attorno a lui - e uno disse: dunque sei diventato anche un pittore! - avresti fatto meglio a rattoppare le nostre scarpe.

Egli rispose loro: ve le avrei rattoppate, avrei portato pietre per voi, avrei attinto acqua per voi - sarei morto per voi -, ma voi non mi volevate, e nella forzata vuotezza della mia esistenza calpestata non mi è rimasto null'altro che imparare a dipingere.»

Pestalozzi, *Der Menschenmaler*

Premessa

«[...] Ho affrontato gagliardamente quanto c'era di negativo nel mio tempo, cui mi sento molto vicino, e che non ho il diritto di combattere, ma in un certo senso, di rappresentare. Non ho ereditato alcuna parte, invece, dello scarso patrimonio positivo del mio tempo, o di quelle punte così esasperatamente negative da convertirsi addirittura in positive. Non sono stato condotto nella vita dalla mano del Cristianesimo, peraltro già pesantemente in declino, come Kierkegaard, né ho potuto ancora afferrare, come i sionisti, l'ultimo lembo del mantello di preghiera ebraico che già volava via. Io sono fine o principio.»

(Kafka, *Quarto quaderno*)¹

Fine o principio. Oggi, nel momento in cui alcuni ne fanno uso come principio, anzi come una specie di santo, gli altri lo accusano di essere la quintessenza della fine e pongono la domanda: «*Faut-il bruler Kafka?*», è necessario produrre gli atti processuali per il verdetto. Ciò avviene con il presente lavoro.

In dubio pro reo. Entriamo nell'inchiesta in qualità di difensori, per percepire fino a che punto siamo in grado di portare avanti un'arringa. Ma proprio la scrupolosa volontà di difesa fa comparire assai presto dei tratti il cui carattere incriminante non può essere negato. Non possiamo affermare che abbandoneremo l'indagine ancora in qualità di difensori.

Non è possibile decidere fin dall'inizio se Kafka sia stato un filosofo, un romanziere, oppure un homo religiosus. Il fatto che non sia identificabile nel senso delle classificazioni abituali, ossia della divisione del lavoro e delle etichette letterarie ha certo ostacolato inizialmente la vendita dei suoi libri, ma ne ha garantito in seguito il successo. «Nous ne classerons pas Kafka inclassable» (E. Mounier, "Introduction aux existentialismes", Esprit, Aprile 1946, p. 526). Un'opera senz'altro inquadrabile socialmente è «una tra le altre»; l'atteggiamento nei suoi confronti è tracciato dall'atteggiamento nei confronti del genus come un tutto: è quindi semplice e non emozionante. Se invece al lettore resta oscuro da dove e con quale grado di obbligatorietà venga interpellato; se venga intrattenuto, informato, portato a sognare o terrorizzato, edificato o scosso moralmente, in ogni caso egli è turbato nel modo più profondo. Il successo di Kafka si fonda su questo "ibridismo" non meno di quello di Heidegger.

La diversità delle interpretazioni che Kafka ha conosciuto non si basa sulla "stupidità" degli interpreti, ma sulla molteplicità di significati dell'oggetto stesso. La discussione intorno a Kafka ricorda la disputa descritta nelle Mille e una notte sul "vero" colore della madreperla: ciò che importa non è accertare il "vero" colore della madreperla, ma farsi un'idea sulla situazione in cui appaiono oggetti madreperlacci e risolvere la questione della «utilità e del danno» di oggetti dal colore cangiante.

Prendere un autore sul serio significa non parlare soltanto di lui; importante, infatti, è chi rappresenta altre cose ed ha conseguenze per altre cose. Dal momento che prendiamo Kafka sul serio, lo porremo in un ampio orizzonte che abbraccia problemi generali (moralì, religiosi, filosofici, storici, sociali e letterari).

Il presente lavoro esiste già da anni, almeno per quanto concerne le sue analisi fondamentali: è l'elaborazione di una conferenza tenuta nel 1934 all 'Institut d'Études Germaniques di Parigi dal titolo Teologia senza Dio.

Non vuole essere un'introduzione; piuttosto un commento. Il che significa: utilizzato non prima, ma accanto o dopo la lettura di Kafka.

New York, 1946

I Aldiqua come aldilà

Kafka deforma per constatare

Il monaco Massimo Planude, che pubblicò nel XIV secolo le favole circolanti con il nome di Esopo, racconta che il volto di Esopo fosse mostruosamente brutto, anzi deformato fino all'irriconeoscibilità. Esopo stesso non avrebbe potuto inventare una migliore favola sulla favola: poiché le verità della favola scaturiscono dalla deformazione.

E con questo siamo a Kafka. Il volto del mondo kafkiano sembra s-postato (verrückt). Ma Kafka "s-posta" l'aspetto apparentemente normale del nostro mondo spostato per renderne visibile la follia. Ma al tempo stesso egli tratta questo aspetto spostato come qualcosa di completamente normale; e in tal modo descrive addirittura proprio il fatto folle che il mondo folle passi per normale.

Invece di riconoscere che questo metodo non è così impenetrabile, si è visto soltanto ciò che è fuori del comune nel volto del suo mondo. E lo si è esaltato come soprannaturale; o come onirico; o come mitico; o come simbolico. Ma Kafka non è né un esteta, né un santo, né un sognatore; e neppure un artefice di miti o un simbolista; in ogni caso niente di tutto ciò in primo luogo. È invece uno scrittore di favole realista. La deformazione come metodo dovrebbe essere familiare a tutti noi: la scienza moderna, per saggiare la realtà, pone il suo oggetto in una situazione artificiale, la situazione sperimentale. Stabilisce un ordine in cui inserisce l'oggetto, ed in tal modo deforma l'oggetto: ma il risultato è una verifica. Considerati da questo punto di vista, i romanzi d'oggi salvo eccezioni non sono moderni. Nel migliore dei casi essi descrivono ciò che vedono. Kafka invece, e più tardi

Brecht, costruiscono situazioni deformanti in cui inseriscono il loro oggetto sperimentale: l'uomo d'oggi. A scopo di verifica. Un esperimento biologico in un istituto di psicologia animale non sembra certo "realistico" come il giardino zoologico di Hagenbeck.¹ Un ordine sperimentale kafkiano invero non sembra certamente realistico come un "giardino antropologico" di Galsworthy. Ma il suo risultato è realistico.

Kafka cambia i nomi

Una parte considerevole dell'opera kafkiana tratta dell'ebreo. Così il romanzo *Il castello*, così la storia di topi Giuseppina. Ma la parola "ebreo" compare di rado. Anzi, nel racconto intitolato *Durante la costruzione della muraglia cinese* la parola "ebreo" è addirittura sostituita completamente dalla parola "cinese". Perché Kafka attua questo scambio di nome che crea evidentemente un mascheramento?

Di nuovo per un principio di conoscenza. Vale a dire, per recidere fin dall'inizio i pregiudizi automaticamente legati ai nomi; per costringere il lettore e se stesso a guardare in faccia senza pregiudizi ciò che egli desidera dire; dunque, in un atteggiamento che è il meno pregiudizievole possibile per il raggiungimento, la rappresentazione, la mediazione e l'accettazione della verità. Se il realismo ha un senso filosofico, è questo.

Certamente non ci si può rappresentare questo "cambiamento di nome" kafkiano come un atto, ogni volta nuovo, di traduzione consapevole; i cambiamenti di nome kafkiani hanno ben poco in comune con quelli delle Lettere persiane o dei Viaggi di Gulliver: l'attribuzione "estraniarne" è quella, per così dire, a lui naturale. In Kafka l'oggetto A si

chiamerà B già al primo intervento e l'oggetto B comparirà come C già alla prima fissazione. Se c'è qualcosa per cui Kafka avrebbe avuto bisogno di un'abilità espressiva, non sarebbe stato per l'estraniamento, ma piuttosto per la revoca dell'estraniamento.

In sé la "naturalità" di attribuzioni estranianti non è un fenomeno per noi sconosciuto. Quando un chimico, nel suo laboratorio, considera e tratta l'acqua non come un liquido potabile, ma come H_2O , questo non ci sorprende. Sorprendente invece ci risulta quel cambiamento di nome che è compiuto individualmente e che viene preteso da noi, senza che il traduttore ci consegni e autentichi espressamente la sua chiave di traduzione. Ora, questo accade in Kafka. E perciò il suo lettore necessita di "istruzioni per l'uso".

Il metodo di Kafka consiste dunque nel sospendere, mediante uno scambio di etichette, i pregiudizi legati alle etichette e di rendere possibili in tal modo giudizi liberi da pregiudizi. Egli agisce esattamente nello stesso senso quando attacca alle cose etichette incomprensibili. Per esempio, egli descrive un oggetto: "Odradek"² la cui funzione sembra consistere proprio nel non avere alcuna funzione. Ma l'introduzione di questo oggetto "senza senso" è denominato in una maniera apparentemente priva di senso, è tanto poco insensata quanto quella degli oggetti etichettati "falsamente". L'oggetto ci ricorda tutte le specie di cose e macchine che l'uomo moderno deve maneggiare giorno dopo giorno, sebbene le loro prestazioni non sembrano aver nulla a che fare direttamente con i bisogni dell'uomo. L'uomo d'oggi si imbatte mille volte in apparecchi la cui costituzione gli è sconosciuta e con cui egli può mantenere soltanto rapporti "estraniati", giacché i loro rapporti con il sistema di bisogni dell'uomo sono mediati infinitamente: l'"estraniamento"

infatti non è un espediente del filosofo o del poeta Kafka, ma un fenomeno del mondo d'oggi; soltanto che l'estraniamento nella vita quotidiana viene appunto coperto dalla vuota abitudine. Attraverso la sua tecnica dell'estraniamento, Kafka scopre l'estraniamento mascherata della vita quotidiana: e quindi, in tal modo, è di nuovo un realista. La sua "deformazione" "constata".

Nel mondo estraniato la natura diviene "nature morte", e perfino il prossimo diviene spesso mera "cosa". Nessuna meraviglia che le "cose" giochino un ruolo straordinario in Kafka, nel racconto Nella colonia penale non meno che con l'"Odradek". Tuttavia con l'introduzione di oggetti o apparati come eroi della favola, avviene un qualcosa di fondamentalmente nuovo rispetto all'antica favola classica. Se in questa l'eroe della favola era stato un animale, ciò accadeva semplicemente perché veniva inteso come una sorta di "uomo": così nella fiaba. Ciò che sta alla base della favola è costituito semplicemente da storie di animali parlanti, storie da cui l'elemento consapevolmente parabolico si trova lontanissimo. Soltanto in quel momento storico o preistorico, in cui uomo ed animale erano concepiti come sostanzialmente diversi, c'era parabolismo, lo scambio consapevole di uomo ed animale. Ma questo scambio è, nello stesso senso, un fenomeno tardo e moderno, come ad esempio le metamorfosi ovidiane di uomini in animali, che rappresentano in un certo qual modo "metamorfosi di ritorno", giacché proprio gli esseri (o le forze) in seguito intesi morfologicamente come umani erano stati concepiti originariamente come animali (Artemide come cerva, Prometeo come avvoltoio: teoria di Reinach).

Ora lo scambio classico di uomo ed animale, usato didatticamente, era moralmente appropriato in modo particolare per l'Europa cristiana. Non è affatto un caso che fino a La

Fontaine, Lessing e Goethe l'animale sia rimasto una fabulae persona; se nella favola animali agiscono e parlano come uomini, allora si intende l'inversione: gli uomini sono animali. Ora, però, questo principio: «gli uomini sono animali» è il fondamento della morale e dell'antropologia cristiane. Ancora Kant parla del "bestiale" nell'uomo.

Tuttavia quest'equazione cristiana oggi non è più in primo piano. Se oggi l'uomo ci appare come "inumano", non è perché egli possieda una natura "animalesca", ma perché è retrocesso a funzioni di cosa. Perciò lo scrittore di favole d'oggi, al fine di stigmatizzare lo scandalo per cui «gli uomini sono cose», deve ideare favole in cui le cose compaiano come esseri viventi. Questa conclusione ora l'ha tratta Kafka. Per primo. O almeno, quasi per primo. Ha avuto un antecedente. «Il tavolo si trasforma» si dice in un celebre libro «in una cosa sensibilmente sovrasensibile. Non solo sta con i piedi per terra, ma, di fronte a tutte le altre merci, si mette a testa in giù e sgomitola dalla sua testa di legno dei grilli molto più mirabili che se cominciasse spontaneamente a ballare». No, questo non è l'Odradek di Kafka. E nemmeno un oggetto di Tieck, Poe o Gogol, ma il tavolo divenuto merce nel quarto paragrafo del primo capitolo della prima sezione del primo libro del Capitale di Marx.³

*Ciò che sbalordisce in Kafka:
lo sbalorditivo non sbalordisce nessuno*

Non sono gli oggetti o gli eventi in quanto tali ad essere inquietanti in Kafka, ma il fatto che i suoi esseri reagiscano ad essi come ad oggetti o eventi normali, quindi senza agitazione. Non che Gregor Samsa si risvegli al mattino nelle sembianze d'un insetto, ma che egli non veda in questo nulla

di stupefacente, questa quotidianità del grottesco, rende così raccapricciante la lettura. Il principio, che si potrebbe chiamare della "esplosione negativa", consiste nel fatto che, dove c'è da attendersi un fortissimo, non attacca nemmeno un pianissimo, ma il mondo mantiene assolutamente immutato il proprio livello sonoro. In effetti, non vi è nulla di più sbalorditivo della assenza di sbalordimento e del candore con cui Kafka salta dentro alle storie più sorprendenti.

All'inizio del racconto Nella colonia penale, ad esempio, un ufficiale presenta ad un esploratore una macchina da esecuzioni altamente complessa e concepita con estrema crudeltà. Una macchina di un tipo che nessuno aveva mai visto prima delle macchine di Hitler per gli stermini di massa. Ma l'epiteto che l'ufficiale usa per la macchina è solo "curiosa", e l'esploratore «non s'interessa molto della macchina».⁴ Il tono rimane scarsamente appariscente, la partecipazione dei personaggi poco incline a qualsivoglia superlativo, e la pacifica sobrietà di Kafka - a differenza di ogni atteggiamento programmaticamente surrealistico - da nulla appare più lontana che da qualsiasi intenzione di «Épatez le bourgeois»... a meno che non si concepisca questa stessa inappariscenza a sua volta come un tipo di insolenza sottile nei confronti di... ciò che non sarebbe consentito nei confronti di Kafka.

Oppure, ecco l'opera estremamente sorprendente: Giuseppina la cantante, in cui, (nella presunta narrazione di un topo) viene descritta la primadonna dei topi, adorata religiosamente, il cui canto lamentoso suscita rispetto e devozione assoluti. Quale possa comunque essere il senso di questa storia (cfr. p. 109), qui Kafka assume un tono come se presupponesse che anche per il lettore appartenga alla dimensione più ovvia e quotidiana udire una storia narrata da topi.

L'antisensazionalismo del tono, il non annunciare l'insolito, conferisce a quest'insolito, spesso perfino al raccapricciante, un agio piccolo-borghese del tutto particolare. Questo prodotto misto di raccapriccio e familiarità ha ovviamente perduto oggi la sua qualità straniante, che pareva pazzesca ai primi lettori. Tutti noi sappiamo infatti dei "salotti" che i comandanti dei campi di sterminio si erano arredati con divani imbottiti, grammofono e abat-jour, muro a muro con le camere a gas. La stanza di soggiorno di K. nella palestra del Castello non è affatto più fantastica dei "salotti" dei campi di sterminio con le camere a gas, che ai loro utenti apparivano perfino normali. Il "folle" intreccio di milieu compiuto qui da Kafka è in effetti una descrizione della realtà: una descrizione del fatto che oggi il "mondo del dovere" ed il privato "mondo domestico" non hanno praticamente più nulla a che vedere l'uno con l'altro, ma che tuttavia, nella realtà, questi due "mondi" si sovrappongono come un mondo, o perlomeno si intersecano. Infatti l'assassino di massa industrializzato e l'affabile padre di famiglia sono un unico e medesimo uomo. Dal momento che, però, la discrepanza totale tra le "sfere esistenziali" è considerata socialmente ovvia e che sbalordimento o raccapriccio non possono essere, in ultima analisi, uno stato d'animo esistenziale perpetuo per l'uomo medio, il metodo di Kafka, che presenta lo sbalorditivo come non sbalorditivo, è pienamente realistico.

Da un punto di vista puramente tecnico, questa desensazionalizzazione viene raggiunta di nuovo mediante il metodo d'inversione precedentemente menzionato. Vale a dire: soggetto e oggetto vengono, come in tutte le favole, invertiti o scambiati. Ciò suona come puramente grammaticale, ma significa molto di più. Se Esopo, nelle sue favole, vuol dire che gli uomini sono come animali, allora

mostra che gli animali sono uomini; se Brecht, nella sua Opera da tre soldi, vuol dire che i borghesi sono briganti, allora rappresenta briganti come borghesi. Se Kafka vuol dire che l'ovvio ed il non sbalorditivo del nostro mondo sono raccapriccianti, allora inverte: il raccapricciante non è sbalorditivo.

Questa tecnica favolistica dell'"inversione" ha una funzione strettamente didattica. Se si mostra senza cerimonie quanto poco nella realtà lo sbalorditivo sbalordisca ed il raccapricciante raccapricci, è proprio questo mostrare ad avere un effetto sbalorditivo e che suscita raccapriccio, molto più raccapricciante di quello che Kafka avrebbe ottenuto facendo urlare come Aiace la vittima della macchina della morte nella Colonia penale. Ciò che al semplice lettore di romanzo appare come una sottigliezza dell'"understating", come dicono gli anglosassoni, in Kafka è, per lo meno, anche una misura pedagogica.

Kafka dà immagini potenziata.

Apologia di questa irrealizzazione

Se si vuole rendere evidente ad un abitante di una grande città la bruttezza della sua città, una cartella di stampe con immagini delle case brutte eserciterà su di lui uno shock molto più forte che non un giro per le strade in cui egli ogni giorno comunque deve agire. Se si vuole scuotere un antisemita nei suoi pregiudizi, lo colpiranno di più le parole di Nathan il saggio, che non quelle di un ebreo europeo oggi vivente. Con ciò si intende: immagini in quanto tali, anche quando riproducono oggetti abituali della realtà, rendono possibile un nuovo atteggiamento ed una nuova possibilità di revisione del giudizio; in ogni caso, esse sospendono le

reazioni abituali e meccanizzate, che prendono l'avvio nei confronti della "cosa stessa". Una delle più grandiose funzioni educative dell'arte è costituita proprio da questa sospensione delle risposte meccanizzate. Il prendere sul serio la "mimesis", l'"imitazione riprodottrice", da parte di Aristotele - fatto che era stato irrisolto come ingenuo dagli esteti dell'espressione - era pienamente giustificato.

Se vi è qualcuno che si è reso ben conto di tale funzione dell'"immagine", questi è Kafka. In effetti, egli si spinge più avanti di un passo rispetto a quanto l'arte fa di solito: certe sue immagini sono infatti immagini "in potenza", immagini di immagini.⁵ Che cosa significa questo?

Supponiamo che un pittore rappresenti una cavallerizza di circo (come ha fatto Seurat nel suo celebre quadro);⁶ il suo dipinto è un'"immagine di primo grado". Anche Kafka ci dà l'immagine di una cavallerizza di circo in In loggione, ma a differenza di Seurat, non ce la presenta direttamente, trasponendola invece in una proposizione condizionale smisuratamente lunga (per un esempio cfr. pp. 84): dunque, ancora una volta egli sottrae all'immagine la sua realtà (già ridotta, già posta "in stato di come se"), in un modo simile a quello in cui l'immagine di primo grado aveva sottratto alla "vera" cavallerizza la propria realtà; e così egli spinge l'irrealizzazione fino all'estremo assoluto.

Ma con l'"iterazione" delle riproduzioni noi siamo abituati alla diminuzione della pregnanza dell'oggetto rappresentato: se un dipinto mostra una stanza che contiene, tra le altre cose, dei quadri, queste "immagini di immagini" danno un'impressione senza profondità, sbiadita. Il contrario di questo ha luogo in Kafka: dal momento che egli disegna scrupolosamente e fino all'ultimo dettaglio le sue immagini di secondo grado, risulta una discrepanza tra irrealtà estrema ed esattezza estrema; questa discrepanza genera, dal canto

suo, un effetto di shock, e questo effetto di shock, a sua volta, il sentimento della più acuta realtà.

Questa contemporaneità di irrealtà e precisione, lo shock di realtà risultante dalla collisione, sono stati percepiti "in qualche modo" da tutti gli interpreti; ma, senza la volontà di chiarire davvero il nesso, essi hanno liquidato il problema, classificando l'intreccio di precisione ed irrealtà come "onirico".

Nell'arte moderna conosciamo solo un unico analogo a queste "immagini elevate a potenza" kafkiane: i cartoni animati di Disney. Quando la nave tatuata sul corpo di un marinaio (dunque un'immagine di secondo grado) comincia a beccheggiare e alla fine si capovolge perfino, quest'invenzione disneyana produce un effetto che va ampiamente oltre l'ambito puramente comico: i gradi di realtà vengono caoticamente scossi, e questo caos ci riempie di orrore.

Ma scompigliare i gradi della realtà è appunto uno degli effetti didattici intenzionali di Kafka. Poiché egli, in quanto critico del suo tempo, considera meramente ideologici innumerevoli fenomeni che sono reputati come ovviamente reali, mentre considera estremamente reali altri, la cui realtà viene soppressa o cancellata, egli tenta di scuotere la stabile impalcatura di ciò che è reputato reale o irreali. Questa "revisione" esige una specie di *revisio*, cioè un metodo per rinnovare il vedere, e Kafka lo sviluppa nella sua tecnica della riproduzione potenziata.

L'uomo è estraneo e deve dar prova di se stesso. La psicopatologia chiama "alloprassia" l'azione coatta di un malato che, invece dell'azione da lui stesso voluta o richiesta, ne esegue un'altra. Di fatto si può parlare di una corrispondente "allologia" in Kafka. Non ci si può figurare che Kafka abbia in certo qual modo tradotto a posteriori nel suo

idioma di immagini ciò che aveva da dire: ciò che egli ha sempre nominato, l'ha nominato di già con il suo pseudonimo. Com'è allora che Kafka è riuscito a sviluppare in una tale misura questo metodo sorprendente, estraniarne?⁷

Perché lui stesso era uno "straniero". In quanto ebreo non apparteneva del tutto al mondo cristiano. In quanto ebreo indifferente - poiché tale era, originariamente - non apparteneva del tutto agli ebrei. In quanto parlante di lingua tedesca non apparteneva del tutto ai cechi. In quanto ebreo di lingua tedesca non apparteneva del tutto ai tedeschi di Boemia. In quanto boemo non apparteneva del tutto all'Austria. In quanto impiegato presso un'istituto di assicurazione contro gli infortuni sul lavoro, non apparteneva del tutto alla borghesia. In quanto figlio di un borghese non apparteneva del tutto al ceto operaio. Ma non apparteneva nemmeno all'ufficio, perché si sentiva uno scrittore. Ma non era nemmeno uno scrittore, perché sacrificava le sue capacità alla famiglia. Ma «vivo nella mia famiglia [...] più estraneo di uno straniero» (Lettera al suocero).⁸

Perfino la sua non appartenenza agli ebrei è, ancora una volta, una doppia condizione di paria: non appartiene più agli ebrei borghesi europei da cui discende, il cui ebraismo culturale gli sembra rappresentare un'esistenza falsa; ma meno che mai appartiene agli ebrei orientali, che vivevano veramente come un "popolo" e di cui egli fa la conoscenza nella forma di una compagnia teatrale ebraico-orientale: essi invero lo convincono mediante l'evidenza con cui sono ciò che sono, ma lo trattano, comprensibilmente, come uno che da tempo non fa più parte di loro. Nelle Indagini di un cane, Kafka descrive questa doppia vita da cani: «Se penso al passato e mi richiamo alla memoria i tempi in cui vivevo ancora in mezzo al genere canino [...] cane fra cani, vedo a guardar bene che fin dall'inizio qualcosa non era in regola,

che c'era una piccola frattura; in mezzo alle più solenni manifestazioni popolari, mi prendeva un leggero disagio».⁹ Poi, però, egli incontra un branco di cani, del cui odore ha un'esperienza indimenticabile. I cani erano mirabili musicanti; si avvicina a loro, li interroga, ma «Essi non risposero, si comportarono come se non ci fossi».¹⁰ Il protagonista vuole, quindi, condurre i suoi da questi cani ebraico-orientali, ma essi si sbarazzano di lui. In breve, Kafka era due volte paria tra i due gruppi di ebrei che non potevano essere «la sua gente». La concezione kafkiana del mondo è in certo qual modo inficiata da questa ambiguità della non appartenenza: nella sua concezione del mondo si trova in primo piano ora questo gruppo sostanziale, di cui egli non fa parte, ora quello anche se, con "mondo", è inteso per lo più il tutto che costituisce ciò in cui egli non è, cioè il mondo del potere.

Questa era dunque la sua situazione fondamentale. Egli non era "ricompreso" nella creazione. «Disturba soltanto» come nel romanzo *Il castello* il segretario del villaggio Momus dice dell'agrimensore K. Dovunque volge lo sguardo, il mondo sono gli altri. E non può dare prova di se stesso.

Ma per continuare a vivere deve dar prova di se stesso. In effetti tutta la vita di Kafka è un unico tentativo di prova, mai interrotto. E la vita dei suoi "eroi" lo stesso. «Non c'è mai stato un tempo in cui io fossi convinto di me stesso» (Colloquio con l'orante, uno tra i primi lavori di Kafka).¹¹

Non si prende questa frase abbastanza sul serio. Perché mai la forza della seconda meditazione cartesiana, la forza probatoria del «Cogito ergo sum» è diventata in Kafka improvvisamente priva di valore? Così priva di valore che (come dimostreranno successive citazioni) la scoperta dell'io è potuta divenire, paradossalmente, addirittura la prova della propria non esistenza? Il motivo è semplice: l'io che Kafka

trova viene da lui scoperto come uno "straniero" ; ma lo straniero non "è", perché la parola "sein" significa in tedesco - come scrive Kafka dieci anni dopo le Meditazioni - entrambe le cose: "esserci" e "appartenergli".¹² Ma chi "appartiene" può dire: «Ergo sum». Per il momento, però, io "non sono". «Buon giorno», si presenta un uomo nell'opera giovanile di Kafka Colloquio con l'ubriaco, «ho ventitré anni, ma sono ancora senza nome».¹³ Non sum. E questo «non sum» rimane immutato durante tutto il colloquio, poiché il colloquio è soltanto un monologo, in cui la funzione dell'interlocutore si limita a non prendere nota di ciò che il parlante dice, a fraintenderlo, in breve a trattarlo come se fosse aria.

Senza una comprensione del concetto kafkiano dell'essere, intenzione, contenuto e struttura dei suoi romanzi e dei suoi racconti rimangono oscuri. Pertanto, sottolineiamo ancora una volta che, mentre nella storia dell'emancipazione dell'individuo proprio l'io "in-condizionato", cioè non trattenuto o vincolato da nulla, era ritenuto la quintessenza dell'essere ("essere" uguale "libertà"), per Kafka soltanto l'io condizionato, vincolato, è "essente". Ma ciò che Kafka descrive non è tanto l'"essente", il mondo con cui l'individuo "co-esiste", quanto il fatto della non appartenenza, dunque il non essere; oppure, più esattamente: l'essente, il mondo come esso appare dalla prospettiva dello straniero (cioè estraneo) e lo sforzo disperato del non essente (cioè del non appartenente) di essere accettato dal mondo.

Ora, le "estraniazioni" oggi universalmente esistenti (tra l'uomo ed il mondo divenuto "merce", tra uomo e uomo) non hanno invero nulla a che fare con la particolare situazione fondamentale di Kafka e con il fatto che egli appartenesse a tanti gruppi e a ciascuno soltanto "a metà". Ma la speciale estraneità di Kafka era, in qualche modo, la sua "possibilità" di non riuscire a guardare nulla con occhi non estrani. E

certamente non è un caso che siano stati due ebrei a formulare l'estraniamento nel modo più reciso: Marx, nella sua analisi del carattere feticista della merce, e Kafka, nella sua descrizione del mondo come aldilà.

*L'aldilà di Kafka è questo mondo.
La sua vita è un arrivare per tutta la vita*

Diciamo "aldilà". E la maggior parte degli interpreti, che spiegano Kafka in senso religioso senza alcuna ponderazione, saranno soddisfatti di questa parola. Ma solo della parola. Poiché l'aldilà di cui si tratta in Kafka non è affatto qualcosa di extraterreno, bensì il mondo stesso, l'aldiqua stesso. Egli (o il suo eroe K.), sta all'esterno, sta "al di là dell'aldiqua": in tal modo l'aldiqua diventa aldilà. L'identificazione tra "mondo" e "aldilà" non significa di più di quanto significasse nel socialismo utopistico, la rappresentazione dello stato futuro del mondo come paradiso.¹⁴ L'aldilà in lui non è il futuro, né il mondo che verrà, bensì il mondo esistente. Chi deve "venire" è di nuovo lui, lo straniero; poiché è lui a dover arrivare, lui a sopraggiungere. L'opera principale di Kafka, *Il castello*, è la testimonianza fondamentale di questa tesi.

Questo è infatti il contenuto del *Castello*: un uomo, K., si presume sia stato chiamato in un villaggio situato presso un castello e una sera giunge a questo villaggio. Vuole essere accolto. Ma coloro che lo hanno chiamato non fanno nulla della sua chiamata: dunque non viene accettato, anche se non proprio rispedito via. Tutto il resto della sua vita - tutto il resto del contenuto del libro - è costituito dai tentativi e dagli sforzi, mille volte ripetuti, per essere comunque accettato. Vale a dire: tutta la sua vita è una nascita continua, un "venire al mondo" che non ha fine.

L'enorme tensione che nelle religioni vere e proprie esiste tra il mondo celeste e questo mondo, oppure tra creator e creatura - la cosiddetta trascendenza qui sussiste tra K. ed il mondo, che in quanto mondo di potere totalitariamente istituzionalizzato resta irraggiungibile. Dunque, K. non "vive" (se, con Heidegger, la vita significa "essere nel mondo"), la sua vita è tutt'al più un fare anticamera. "In qualche modo" il nuovo venuto è nel mondo, ma il grado del suo esserci è appena sufficiente a rendergli chiaro che non è in esso. Numerose favole kafkiane e il suo romanzo *America* cominciano con situazioni di arrivo, che non si differenziano fondamentalmente da quella sviluppata nel *Castello*, e tutte finiscono come sforzi inutili di arrivo. «[...] la mancanza d'illusione che tutto è soltanto un inizio, e nemmeno un inizio [...]» (*Diari*, 1921).¹⁵ E nel 1922: «Nel mio ufficio si continua ancora a fare calcoli come se solo ora la mia vita iniziasse in modo definitivo, mentre sono alla fine».¹⁶

Conseguenze dell'arrivo perpetuo

Mentre i romanzi del mondo borghese interpretavano la crescita in questo mondo come un'"educazione", in Kafka il mondo è descritto dall'esterno, la crescita come un naufragio. L'eroe non appartiene al mondo. Il realismo kafkiano consiste proprio in questa ec-centricità, poiché per la maggior parte degli uomini d'oggi il mondo - che del resto nella teoria della conoscenza si chiamava già da tempo "mondo esterno" - è divenuto "esterno". La figura principale diviene così un eroe in senso negativo, perché, nel confronto con il mondo essente si distacca in modo assoluto come "nessuno". È il punto centrale dei romanzi, esattamente come il punto centrale di un cerchio: non ha estensione.

"Esserci" per Kafka significa certamente arrivare eternamente, senza arrivare mai, quindi "non esserci"; ma, dal momento che egli d'altra parte non può negare di essere invece in qualche modo nel mondo, deve dare al non esserci un mascheramento positivizzante, oppure trovare forme intermedie tra essere e non essere. Egli trova queste forme intermedie in maniera classica, conferendo al non essere un significato temporale: esso diventa "non essere ancora" oppure "non essere più". Nella storia del Cacciatore Gracco, ad esempio, Kafka rappresenta l'essere partoriti come un morire, come un "morire-dentro-il- mondo". Anni prima Gracco era morto per una caduta (nascita), ma, in seguito ad una disattenzione del traghettatore dei morti, non era mai giunto nel regno delle ombre: la sua esistenza è dunque, contemporaneamente, essere ancora e non essere più, non semplicemente un non essere (temporalmente neutrale).

D'altro canto, per Kafka, colui che non arriva mai, si trasforma (giacché, «in qualche modo è comunque lì») in uno che, fondamentalmente, arriva troppo tardi; e la vita in un inseguimento di luogo in luogo: si è giunti e già s'è mutata intenzione. Questo è il tema esclusivo dei racconti / coniugi e Confusione di ogni giorno. In queste storie la sfortuna sta nel fatto che il mondo, che si frappone tra la meta del cammino e colui che cammina, è troppo forte: in un certo senso sommerge, con i suoi dettagli, il cammino. Se si prende la vita stessa come un "cammino" (cosa che Kafka fa volentieri, richiamandosi a Lao-Tse), allora ogni nuovo giorno porta un nuovo obbligo «che allontana dalla meta»; questo conduce a sua volta ad un nuovo obbligo, e si giunge, anche se correndo costantemente, sempre troppo tardi. Una descrizione che si adatta ovviamente solo a colui che, come Kafka, in fondo non ha chiari misura e ambito dei suoi obblighi e per il quale ogni

passo significa già tralasciare innumerevoli altri passi, dal momento che il mondo è lastricato di grida d'aiuto.

Excursus sull'eroe negativo.

"K." è un don Chisciotte

Il Don Chisciotte di oggi non è stato ancora scritto. Non è stato ancora scritto il romanzo in cui il borghese, con tutte le sue pretese e virtù borghesi, ma soprattutto con la sua fiducia non intimorita dalla realtà nell'esistenza eterna del mondo borghese, se ne vada in giro tra le sue macerie; se ne vada in giro come il cavaliere dalla triste figura che, non intimorito da alcuna realtà, aveva cavalcato in un'epoca «senza più cavalieri». L'unico tentativo grandioso e riuscito di un moderno Don Chisciotte nel secolo scorso è il Michael Kohlhaas di Kleist. Ma la discrepanza descritta da Kleist non è propriamente quella tra due epoche non sincronizzate (ove l'una sarebbe rappresentata dal "soggetto" e l'altra dal "mondo"), bensì la discrepanza tra "due mondi" nel senso kantiano: quello morale e quello empirico. Se l'uomo, con Kant, è un «cittadino di due mondi», allora Kohlhaas è la persona empirica, che si comporta come se non fosse empirica ma una persona esclusivamente morale nel "mondo morale" e che non vuole ammettere, propriamente non "percepisce" affatto, che il mondo empirico non è quello morale. Vale a dire: in quest'opera poetica che è il Don Chisciotte tedesco, ciò che in Cervantes era stato una discrepanza di poteri storici è stato irrigidito in una discrepanza metafisica (di "essere" e "dovere") ed al tempo stesso reso inoffensivo. Nessuna meraviglia, poiché nella situazione tedesca intorno al 1810 le rivendicazioni dell'epoca moderna non erano affatto all'ordine del giorno come realtà.

Per questo Kohlhaas è in certo senso una figura comica "filosoficamente", non "storicamente".

La funzione storica di Cervantes era stata duplice: attraverso l'utilizzazione del genere del "romanzo cavalleresco" per la descrizione dell'epoca «senza più cavalieri», egli portava questa stessa epoca ad absurdum. La sua funzione più importante è consistita però nel fatto che attraverso la rappresentazione della tensione tra uomo e mondo, egli ha introdotto questo tema per la prima volta in tutta la letteratura romanzesca moderna.

Infatti, l'intero romanzo si svolge in modo tale che *don Chisciotte risponde sempre senza aver ricevuto una domanda*. Le sue azioni sono reazioni ad ordini che un mondo non più esistente ha impartito una volta (e non a lui). Egli sa sempre che cos'ha da fare, ossia: la cosa sbagliata. La sua sicurezza di sé è talmente grande che nessuna forza al mondo è in grado di infrangerla. Nessun insuccesso può insegnargli qualcosa: poiché egli comprende anche questo sempre e soltanto con le categorie del suo mondo. Per questa discrepanza tra due "mondi", don Chisciotte, visto dal mondo reale, diviene un eroe senza mondo. Non essendo più un pezzo del mondo (o non essendolo ancora), diviene "soggetto" in un senso esagerato, soggetto negativo e quindi comico. L'accentuazione eccessiva del soggettivo nella letteratura romanzesca europea nasce dunque (o perlomeno anche) dalla situazione per cui il mondo "oggettivo" rimane inaccessibile all'eroe, perché egli ha un'immagine sbagliata del mondo. In fondo, don Chisciotte è "al di fuori" del mondo quanto Robinson.

Come si è detto, un lavoro corrispondente al Don Chisciotte non esiste ancora nella letteratura romanzesca moderna: non c'è, ad esempio, il romanzo della donna palesemente ancora dominata da tutte le regole borghesi di

fedeltà e di decoro, che vive l'epoca di terrore della Germania nazista fraintendendola e, provvista dei suoi accessori da viaggio e degli ideali portati con sé ogni anno alla stazione termale, va verso il campo di sterminio. Ma se esistono romanzi che sondano il terreno in questa direzione e rappresentano l'insanabile discrepanza tra soggetto e mondo, sono proprio quelli di Kafka. Soltanto che gli "eroi" di Kafka non rispondono come don Chisciotte a domande non poste ma, al contrario, pongono costantemente domande, senza mai ottenere una risposta. Un elemento è comune a don Chisciotte e al "K." dei romanzi kafkiani: essi sono "individui" perché sono "dividui", vale a dire tagliati fuori dal mondo - per cui il mondo "taglia" l'individuo, che tenta comunque di entrare in rapporto con esso, per tutta la vita.

*Chi non abita nel mondo non ha abitudini
ed intende i costumi come decreti*

Per chi abita nel suo mondo, ciò che accade si sgretola in eventi che sono "abituati" ed in altri che sono "non abituati". Questa distinzione non esiste per K., l'"eroe". L'aspetto strano delle sue esperienze non è che accadano tanti fatti strani, ma che nulla di ciò che accade, perfino la cosa più ovvia, sia ovvio ed inoltre che non succeda nulla di ciò che egli si attendeva, nulla di ciò su cui aveva contato. In una situazione del genere è comprensibile che tutto sia spaventoso. Ma nello spavento il mondo si irrigidisce. E in tal modo comprendiamo il fenomeno, così caratteristico per il mondo di Kafka, della paralizzazione del tempo e il fatto che gli avvenimenti sono costituiti da immagini singole. Ma d'altro canto, poiché perfino la vita in cui nulla è abituale va avanti, quindi in una simile vita il terrore è la normalità, essa assume una forma

stranamente fredda - il che rende la situazione di terrore (per il lettore) ancora più spettrale. Forse soltanto Gogol nel Naso o nel Diario di un pazzo è riuscito a realizzare effetti analoghi.

Ma per chi non abita nel suo mondo non solo non c'è la differenza tra abituale e non abituale, ma egli stesso non ha alcuna abitudine. Poiché non appartiene ad alcuna "conventio", egli è "non convenzionale". La sua non convenzionalità non significa naturalmente «brusca violazione di una convenzione», ma semplicemente non essere ammesso alla convenzione. Per un individuo del genere - si pensi al tipo dell'emigrante - tutti gli usi e costumi degli altri debbono apparire come un sistema di regole decretate burocraticamente; e come tale appare allo straniero K., che da immigrato giunge nel villaggio, l'intero meccanismo di ciò che là è "usuale"... Come tale gli appare, anche se lui, nel suo anelito di appartenenza, tenta di rispettare "religiously" le regole. Ma ciò fallisce proprio perché egli fraintende le consuetudini, interpretandole come decreti comprensibili. Come comprensibili: perché da nuovo arrivato, quale egli è, K. diviene necessariamente, nei confronti del paese ospitante, il razionalista.

Pertanto anche l'immagine dell'impenetrabile macchina amministrativa, che compare ripetutamente nelle opere di Kafka, non è semplicemente la riproduzione della società o dell'economia iperorganizzate, piuttosto è l'immagine degli usi e costumi così *come appaiono all' immigrato*.

Tutti i costumi, visti dalla sua prospettiva, sono "pregiudizi", "giudizi" pronunciati su ciò che accade e deve accadere, prima che egli arrivi. In effetti, l'intera opera di Kafka potrebbe recare il titolo Il pregiudizio: poiché egli non partecipa ai "pregiudizi" della società, è già condannato dalla società, ancor prima di appartenere ad essa. In questa forma,

un po' complessa ma assolutamente coerente, Kafka è un realista: mostra il mondo visto dall'esterno. E questo atteggiamento "dall'esterno" richiede appunto i suoi mezzi letterari specifici.

Così all'incirca si presenta per Kafka il problema del costume e del decreto. Che il nuovo venuto possa aver ragione nel suo sospettare delle consuetudini come decreti, che il razionalista possa forse avere la possibilità di vedere la verità, quest'idea non è stata mai espressa da Kafka. Per lui il nuovo arrivato ha sempre torto, in linea di principio, poiché in certo senso Kafka vede il problema dell'estraneo, del nuovo venuto, dell'ebreo, *con gli occhi di chi non accoglie lo straniero*. Kafka perciò è un razionalista che si vergogna, come tutti quegli ebrei che tentano di uniformarsi ad un paese, la cui costituzione non ha proclamato il riconoscimento razionalistico di ogni uomo, dunque anche dello straniero, in quanto uomo. Per quelli che sono naturalmente figli della società, del villaggio, del castello, ciò che la società ordina: il costume, è nello stesso tempo in modo naturale, la "moralità"; *εθος* e *ηθος* sono un'unica cosa. Ciò che Kafka ha in mente qui è quanto Nietzsche ha descritto come «prima fase morale»: la moralità dei costumi. Naturalmente, nel mondo attuale, non esiste in nessun luogo una tale coestensione "totale" - "di natura" - delle due fasi. Ma Kafka descrive il mondo, il mondo "normale", "dall'esterno": dalla prospettiva di colui per il quale i "mores" non sembrano aver nulla a che vedere con la "morale". Da qui l'identificazione totale che ognuno di noi ha tentato di raggiungere esattamente in questo modo, quando è giunto in un paese straniero. K. effettua quest'identificazione solo fino al punto di riferire degli abitanti del villaggio che, per essi, "amare" e "obbedire", dunque i correlati psicologici di "essere" e "dovere", sono la stessa e identica cosa. «Noi

sappiamo», dice Olga, la ragazza del villaggio, «che le donne non possono fare a meno di amare i funzionari se questi abbassano lo sguardo su di loro.»¹⁷ Cioè, non vi è alcuna differenza tra "l'accadere oggettivo" ed il suo "giudizio soggettivo": la dicotomia è semplicemente incomprensibile a chi è ben integrato. In effetti, la differenziazione tra "essere" e "coscienza", tra εἶδος e ἦθος tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere, è sempre rivoluzionaria. Inoltre, essa è la reazione naturale del "nuovo arrivato", il quale ha delle esigenze che non erano previste nei costumi del villaggio. Perciò è così frequente osservare che gli emigrati fanno parte di movimenti radicali: gli uni e gli altri si adoperano per il riconoscimento dei diritti dei non riconosciuti.

Ma una volta che si sia operata la distinzione tra costume e moralità, non si può più revocarla, senza trasformarla in un paradosso, anche se migliaia di persone, al fine di appartenere, hanno tentato tale revoca paradossale. Questo tipo che cerca di rivendicare e legittimare come moralità il costume incontrato, Kafka l'ha descritto con il suo personaggio principale del romanzo *Il castello*, l'agrimensore K. Lo sforzo di K., infatti, è di rispettare tutte le norme, di «farle proprie interiormente» e di giustificare perfino le "immorali" pretese dei dominanti. Per raffigurare questo "problema di giustificazione" in tutta la sua enormità, Kafka rappresenta i dominanti semplicemente come "potenze malvagie" e lo sforzo del nuovo arrivato come uno zelante uniformarsi alla malvagità, attraverso cui chi tenta di uniformarsi non riconosce certamente il male come bene, ma lo legittima. La consapevolezza di non poter senz'altro riconoscere ciò che è ordinato come morale è motivo della cattiva coscienza. Tutti gli aforismi filosofici di Kafka dimostrano che egli non solo descrive il tentativo di giustificazione, ma approva, e addirittura tenta, questa

impresa ambigua. Anche Kafka è, in un certo senso, un moralista dell'uniformazione. Considerata da questo punto di vista, la moda kafkiana non è proprio degna di plauso. Il suo messaggio morale è: "sacrificium intellectus" e quello politico: mortificazione di se stessi.

La vita è un processo di autoaccumulazione della colpa.

La coscienza gira in tondo

Chi non sa a che cosa appartiene, non sa nemmeno verso chi ha dei doveri. La fame morale (cioè il bisogno dell'uomo di un delimitato «spazio per i propri doveri») si "dibatte" senza un oggetto (l'espressione "dibattersi" [zappeln] viene da Kafka). Sul piano personale, Kafka invero ha risposto, almeno in via transitoria, alla domanda sulla "spettanza" dei suoi doveri: attraverso il lavoro presso l'istituto di assicurazione contro gli infortuni sul lavoro. Ma questo ambito di doveri non gli procurò un acquietamento definitivo. La coscienza insicura sulla spettanza dei suoi doveri viene presa, a causa della propria insicurezza, da un panico della coscienza che si accumula automaticamente, che finisce per convincere il tormentato di aver in qualche modo commesso una colpa. È con questa insicurezza della coscienza che si spiega l'umiltà predicata da Kafka. Se non si sa a chi si deve recare aiuto, non si sa nemmeno perché, da chi e da dove si dovrebbe ottenere aiuto. «Neanche incidentalmente saprei dire», si lamenta il passeggero del tram elettrico nelle giovanili Meditazioni, «quali esigenze potrei avanzare con ragione in qualsiasi senso».¹⁸

Gli stadi di questa giostra della tortura sono i seguenti:

1. Egli si sente escluso dal mondo (oppure dai diversi mondi sociali o etnici).

2. Pertanto non sa dove siano i suoi doveri.
3. Questo non-sapere diviene cattiva coscienza.
4. Quindi neppure reclama diritti da nessuna parte.
5. Dal momento che non ha diritti, è "in torto".
6. L'"essere in torto" accresce il suo tormento di coscienza.
7. ossia 1. Il suo tormento di coscienza lo pone al di fuori del mondo.

In effetti, nella misura in cui non rappresenta una descrizione di questa giostra infelice, l'intera opera di Kafka è un tentativo di sfuggire alla vertigine di tale condizione. Ma egli non compie questo tentativo saltando via dalla giostra e dicendo: «Sono qui, anche se potrei essere altrove, ma ora ho il dovere di essere qui»; nell'andare in giostra egli cerca piuttosto di trovare per così dire un rimedio contro la vertigine. Invece di una liberazione egli cerca - ancora assolutamente nel senso del XIX secolo - una "redenzione"; se la procura de facto per mezzo dell'arte, attraverso la registrazione calligrafica della desolazione, anche se, in effetti, avrebbe voluto procurarsi la redenzione attraverso un «ingresso nel mondo».

*Kafka lascia delle brecce nel mondo murato.
Donna e caso*

L'erotizzazione dell'evento della comunione appartiene alle caratteristiche fondamentali del secolo diciannovesimo. Poiché nell'epoca delle secolarizzazioni, la comunione religiosa non aveva più importanza per i vari strati culturali, dato che il principio politico-economico dell'individualismo escludeva una comunione "sociale" (come quella che Comte voleva introdurre forzatamente e come quella che il nazismo finse di introdurre), l'ultima comunicazione privata, non

distrutta né dalla decadenza religiosa né dall'economia: l'amore finì per assumere un'importanza addirittura follemente esagerata: esso divenne l'organon della comunione e della redenzione. Ciò iniziò con il discutibile «L'eterno femminile ci attira» di Goethe, e trovò il proprio apice estremo nei drammi musicali wagneriani, in cui "redenzione" e "autodissoluzione" giunsero ad identificarsi, e durò fino al primo quarto di questo secolo. Siamo solo all'inizio della distruzione dell'amore inteso come surrogato della religione.

L'altro rapporto in certo qual modo extra-istituzionale, che il secolo diciannovesimo nonostante la decadenza religiosa e l'individualismo ha coltivato, rendendolo a sua volta religioso, era la compassione. Non è un caso che sia di nuovo Wagner l'autore in cui i due sentimenti, amore e compassione, si tramutano l'uno nell'altro; si tramutano l'uno nell'altro a tal punto che dall'impasto della sua musica non si riesce mai a desumere se il cuore di Wagner si strugge per la pietà o per il bisogno sessuale - se poi è il suo cuore: poiché la compassione è già riportata al denominatore comune del sesso.

Senza questa avvertenza storica non si riesce a capire neppure il ruolo che la donna gioca nel mondo di Kafka. Anche in lui, infatti, la donna (sebbene non più nella sua solenne forma metafisica della "femmina") continua ad essere l'unica breccia nel muro che separa lo straniero dal mondo. Essa rappresenta ciò che si chiama una "relazione", vale a dire l'accesso (non previsto nel corso ordinario delle cose) a coloro che contano.

Il passo più sbalorditivo, per non dire il più sconcertante, nel romanzo *Il Processo* di Kafka diviene comprensibile se si utilizza la seguente chiave interpretativa: l'accusato K. si reca per la prima volta dal suo avvocato, che incarna la potenza

superiore, per chiedere consiglio e aiuto. Ancor prima di essere introdotto, gli "capita" che Leni, la cameriera dell'avvocato, gli si conceda. Come verrà presto a sapere, ciò non succede soltanto a lui, ma a tutti i clienti del legale. «Tutti sono belli per Leni», osserva intanto l'avvocato con un'indecenza apparente, «perché il procedimento penale li abbellisce»;¹⁹ vale a dire, perché la miseria della colpa li abbellisce. L'osservazione dell'avvocato mostra chiaramente che il sesso qui è identico alla compassione: in effetti la compassione non si accende per le qualità positive del suo oggetto, ma proprio per i suoi difetti; è in certo senso un amore a prima vista del difetto.

Compassione e sesso, dunque, sono fotografati qui come su un'unica lastra. Se si vuole scomporre questa concentrazione in modo discorsivo, ciò potrebbe suonare, poniamo, così: il fatto che, anche se si è esclusi dal mondo (quindi "colpevoli"), si trovi comunque un "rapporto" o un "legame", è immeritato. Dunque il legame può solo scaturire dalla compassione. Dal momento che, però, il legame completo è quello sessuale, il sesso è compassione.

Ma qui cessa la possibilità di una ricostruzione logica. Per Kafka, infatti, non è tanto il sesso compassione quanto la compassione sesso, e quest'identificazione è plausibile solo in base alla "logica della favola" (cfr. pp. 24-25), che scambia soggetto e predicato. Come Esopo da «gli uomini sono volpi» ricava «le volpi sono uomini», così Kafka ricava da «il sesso è compassione» il suo «la compassione è sesso», gettando tra le braccia del perseguitato K. la povera cameriera, prima ancora che egli avesse il tempo di guardarsi attorno nell'anticamera e, in tal modo, gli dà un "rapporto" con il mondo: ovviamente è un rapporto assolutamente transitorio, immeritato e casuale. Ma si tratta comunque di un rapporto. In effetti il

caso, inteso come porta d'accesso al mondo murato, gioca in Kafka un ruolo decisivo.

Infatti se si riesce ad entrare una volta in contatto con l'istanza suprema (almeno con subordinati degli impiegati subalterni più bassi dell'istanza suprema), ciò accade in modo umiliante, solo per una svista. Un esempio tratto dal Castello: erroneamente informato che ci si sta interessando a lui, K. si incammina verso l'ufficio dell'autorità, sbaglia porta e finisce nella stanza da letto di un funzionario, cioè in un luogo in cui l'autorità adempie al proprio compito solo dormendoci su. Qui, per la prima volta, poiché egli rappresenta una distrazione per l'annoiato impiegato, apprende dei dettagli sul suo caso ma, in particolare, qualcosa di fondamentale sulla "grazia", cioè sulle possibilità casuali che risultano dal fatto che la macchina burocratica qua e là non funziona alla perfezione. Ma anche K. è così esausto per la sua corsa, che si addormenta durante queste rivelazioni. Fino ad ora non è stata scritta una rappresentazione migliore delle esperienze dell'"immigrato". La fantasia di Kafka fa vergognare la musa del realismo, che, arrossendo, se ne va via di soppiatto.

Ma Kafka non ignora affatto che all'essere esclusi corrisponde un "escludersi". In un mirabile monologo di più di cinquanta pagine, pronunciato da un tasso sepolto nella sua tana, egli dà espressione alla mentalità di chi, perseguitato o sfiduciato, non vuole arrivare. Mentre per chi ha l'ossessione di arrivare il mondo sembra chiuso da un muro, per il tasso, al contrario, l'irruzione del mondo nella sua tana sembra essere una minaccia costante: il ruolo decisivo nella tana è assunto dal foro, che è l'accesso al mondo esterno, l'accesso del mondo esterno verso di lui, e da una parte è indispensabile al tasso, ma, dall'altra, costituisce proprio l'oggetto della paura. Perciò il tasso deve scegliere la posizione del suo foro nel modo più raffinato, cioè nella zona

più animata, là dove la ressa copre il foro, dove il mondo lo protegge dal mondo: una descrizione sociologicamente corretta della "predilezione" degli ebrei per le grandi città. Quando, nei primi anni del regime hitleriano, gli ebrei, ormai minacciati in provincia, provvisoriamente cercarono e trovarono rifugio a Berlino, essi non si comportarono diversamente dal tasso di Kafka.

Come tutte le altre opere di Kafka, anche il significato de La tana va ampiamente oltre il problema degli ebrei: infatti essa definisce al tempo stesso il fatto di valore assolutamente generale, che oggi per nessun individuo singolo il "suo" mondo e l'effettivo, immenso, incommensurabile, estraniato mondo reale sono coestensivi; che, ognuno vive in una "tana", cioè in un mondo con un orizzonte più ristretto, le cui dimensioni egli può rispettare intellettualmente, emozionalmente, moralmente; che però ognuno che voglia vivere nel "suo" mondo, deve aderire al mondo reale in un luogo, per potere vivere al di fuori di tale mondo. Il foro del tasso è ... la professione.

*Chi vuole arrivare non vuole andare in giro "liberamente".
Perciò la libertà di Kafka è un incubo*

Chi aspira ad essere ammesso e a venir riconosciuto come un appartenente, conosce soltanto il concetto negativo di libertà: è "libero" come Hagar cacciato via, all'"aperto". Della "libertà" o dell'"illibertà" come «rapporti all'interno del castello», Kafka non si preoccupa affatto. L'unica "libertà" che egli sogna (non importa se il castello è un sistema di libertà o illibertà), è di essere accolto nel castello. «Ma se gli chiedono», si dice in Egli (1920), «che cosa vorrebbe avere non sa rispondere, perché [...] non ha alcuna idea della

libertà.»²⁰ E in Una relazione per un'Accademia, in cui una scimmia spiega perché è diventata uomo: «E di proposito non dico libertà. Non voglio parlare del grandioso senso di libertà che si irradia in ogni direzione.»²¹

Non vi è dubbio che, in questo modo, sia definita una delle fonti a cui attinge inconsapevolmente il fascino oggi esercitato da Kafka. Solo, non si può dimenticare che, se Kafka ha paura della libertà, non difende, e comunque non originariamente, forme di dominio che praticano l'illibertà. Che, d'altra parte, non si può negare che la sua sete di "appartenenza" totale si sia fatta largo, a volte, come una requisitoria a favore della de-individualizzazione e dell'asservimento. «Unione, unione!», si dice in Durante la costruzione della muraglia cinese, «Spalla a spalla, una danza di popolo, il sangue non più imprigionato nel meschino circolo delle membra, ma scorrente con dolcezza e con perpetuo ricorso attraverso la Cina infinita.»²² Oppure: «Allora per molti, anzi per i migliori, vigeva questo principio riservato: cerca di comprendere con tutte le tue forze le disposizioni dei dirigenti, ma soltanto fino a un determinato limite e poi smetti di pensare. Un principio molto ragionevole».²³

Chi oggi legge frasi simili senza sapere nulla le dovrebbe ritenere, in virtù dei vocaboli organicisti, un documento letterario prefascista, una requisitoria a favore dell'obbedienza cieca e assoluta e del sacrificium intellectus. Senza un'interpretazione queste frasi, in effetti, sono pericolose.²⁴

*La vita si compie come ripetizione. Il vivente è un
prigioniero negativo: non chiuso dentro, ma chiuso fuori.
La colpa sussegue la pena*

La vita di chi è costantemente in arrivo e in realtà non arriva mai è invero in ogni attimo, come la vita del cristiano, una "pre-vita", una preparazione ad un'altra vita, la vita "autentica"; ma dato che questa preparazione è inutile, la vita consiste in una continua, inutile ripetizione. Dove c'è solo ripetizione, non c'è il progresso del tempo. Infatti tutte le situazioni dei romanzi di Kafka sono immagini paralizzate. A dire il vero, la lancetta dei secondi della disperazione scorre senza pausa e con un ritmo forsennato, ma la lancetta dei minuti del suo orologio è spezzata e la lancetta delle ore è ferma. Se il testo dei romanzi kafkiani va avanti, non è perché l'"eroe" spinga avanti l'azione; piuttosto, si comincia costantemente con un cupo rombo di tuono, con un fait accompli dall'esterno; e la prosecuzione consiste nella speculazione o nella discussione su quale potrebbe essere il significato del rombo di tuono proveniente dal buio. L'unica vera azione dei suoi eroi, infatti, consiste nel considerare e riconsiderare le mille possibilità che, come un fascio di raggi, si diffondono da ogni punto degli avvenimenti.

Nessuna meraviglia che, nella misura in cui essi hanno una fine (come il Processo), la fine dei romanzi di Kafka appaia casuale, o per lo meno cada in un punto casuale. La loro struttura è propriamente circolare. Così, per esempio, il romanzo America inizia con un ragazzo che, sedotto da una ragazza di paese, viene mandato all'estero. All'estero (in America), egli viene di nuovo accolto familiarmente, si caccia di nuovo in una situazione erotica ambigua, di nuovo viene mandato all'estero, e lì di nuovo si ritrova come a casa, presso una donna della sua terra, la quale di nuovo lo caccia dal

paradiso. La situazione di fondo è dunque una *idée fixe*: come in un sogno, ricompare sempre e di nuovo. Se un elemento freudiano si trova da qualche parte, allora si trova qui, l'elemento in base al quale gli analisti vogliono spiegare tutto Kafka.

La *dimensione ciclica*, la forma circolare dell'opera d'arte che non va mai avanti, non è certamente un difetto artistico. Le rappresentazioni kafkiane sono piuttosto le prime in cui i concetti dello "sviluppo", del "progresso", ecc. sono abbandonati programmaticamente. Le rappresentazioni di una vita vana non possono avere come conseguenza né un happy end, né cambiamenti dell'eroe. Certamente la categoria kafkiana della "ripetizione" non ha il senso con cui Kierkegaard l'aveva introdotta: Kierkegaard l'aveva intesa come categoria morale della vita, e con essa aveva designato la costanza degli obblighi da sempre antichi, eppure da assumersi quotidianamente come nuovi, opposta all'"interessante"; ciò che in Kierkegaard era stato il principio della vita moralmente riuscita, in Kafka è la maledizione della vita ogni giorno nuovamente fallita, anche se allo stesso modo.

Dal momento che, in Kafka, l'uomo è comunque condannato per tutta la vita a questa vita fallita, da cui non può sfuggire, in certo qual modo egli è in prigione. In effetti Kafka usa ripetutamente l'immagine della prigione: nei Diari, nel Processo, o in Una relazione per un'Accademia, è sempre l'immagine del soffocamento, anche se la prigione che egli intende è una prigione negativa. Infatti Kafka non si sente chiuso dentro, ma chiuso fuori. Non vuole erompere, ma irrompere - nel mondo. Simbolo di questa prigione negativa sono le sbarre della gabbia, poiché egli è in grado di vedere il mondo da cui è estromesso.

La *paralizzazione del tempo* va tanto avanti che Kafka - evidentemente senza alcuna difficoltà interiore - può rovesciare la successione di causa ed effetto: così, ad esempio, il romanzo *Il processo* comincia con una accusa che rimane del tutto infondata; ma essa trascina l'accusato K. nella colpa. In America, il "protagonista del romanzo" riceve la lettera per cui viene cacciato dalla casa di suo zio; ma, come risulterà in seguito, la lettera era già stata scritta, prima ancora che la causa della cacciata (il "peccato originale") si fosse verificata. Dietro questa inversione di colpa e pena, che turba il lettore nel modo più profondo, vi è una perfezionata teologia morale. In un certo senso, gli "eroi" di Kafka sono "vittime" del "peccato originale"; certamente non di quello cristiano. Ma in quanto si trovano fin dal principio «al di fuori del paradiso» (del mondo), sono colpevoli: ogni azione punibile è conseguenza di questa preesistente situazione di fondo. *Nel mondo di Kafka, le furie volano precedendo l'azione, non seguendo l'azione.* Esse costringono i colpevoli all'azione: il criminale segue le orme della pena. Si può seguire l'inversione del tempo fin nei singoli dettagli. Così, ad esempio, tutti i rapporti d'amore si svolgono secondo questo schema. Essi cominciano costantemente con l'atto sessuale, per così dire prima di dirsi buongiorno: ciò che segue è poi solo una sorta di regresso, lo strascico dopo il peccato. L'antipatia per il tempo che scorre è così ovvia per Kafka che egli, quando intende distanze di tempo incommensurabili, traduce queste per lo più in distanze di spazio incommensurabili. Gli enigmi delle storie in *Durante la costruzione della muraglia cinese* si risolvono da sé se si ritraducono queste traduzioni.

L'inversione di colpa e pena è testimonianza di ambiguità

Il crimine sussegue la pena: questa inversione, che provoca una sorta di mal di mare del sentimento del tempo, ha rappresentato costantemente una delle difficoltà principali nella lettura di Kafka. In effetti, anche se la si è definita univocamente, questa inversione resta ancora impenetrabile. Poiché Kafka stesso ha assunto nei suoi confronti una posizione ambigua.

Da un lato lo scambio di colpa e pena ha un motivo assolutamente realistico: miseria o declassamento ("pene") non sono quasi mai, nella nostra società, conseguenze, bensì cause del crimine: quindi, la pena precede temporalmente l'azione. Inoltre, l'inversione corrisponde al giudizio effettivo della società, nella misura in cui questa considera la miseria "meritata" o almeno la tratta come "meritata": «la povertà è la punizione che spetta loro». Kafka prende sul serio questo giudizio crudele della società, cioè costruisce davvero gli eventi secondo questo modello di giudizio. Se la sequenza degli eventi nei suoi romanzi sembra "folle", ciò in certo qual modo dimostra soltanto la follia del giudizio della società da lui sussunto, giudizio che egli conduce ad absurdum attraverso un'esecuzione coerente. In tal modo, la sua rappresentazione assume addirittura qualcosa di una requisitoria sociale, di una requisitoria che forse potrebbe suonare così: «Poiché la pena è immeritata, anche le conseguenze non sono propriamente "colpa"»; vale a dire: nella sua filosofia della colpa si tratta di una "de-colpevolizzazione".

Fino a questo punto tutto sembra trasparente, anche se un po' complesso. Ma soltanto fino a questo punto.

Resta infatti poco chiaro in che misura e quanto Kafka si distanzi davvero in modo definitivo da questo giudizio della società. Almeno per se stesso, egli accettò infatti il giudizio della società (da un punto di vista biografico: della casa paterna). La sua propria "miseria" (in particolare il suo

rapporto con il padre prepotente che aveva sempre ragione) è per lui, eo ipso, la sua propria colpa, una colpa sulla quale insiste per tutta la vita, in un modo assoluto. Nella Lettera al padre del 1919 dice: «Dalla tua poltrona tu governavi il mondo [...]. La tua sicurezza era così grande che potevi anche essere incoerente e tuttavia non cessavi di avere ragione».³⁰ Si dovrebbe avere franchezza sufficiente da trovare terribile questo passo della lettera.

Qui c'è dunque un motivo che è in netto contrasto con il precedente. La pena (che è anteriore alla colpa) ora viene trasformata nella testimonianza della colpa. «Non verrei punito», egli sembra dire, «se non fossi colpevole». E, in effetti, egli cerca di "adempiere" a questa colpa: è enormemente indicativo che il K. del romanzo *Il Processo*, sebbene lasciato libero dai funzionari in servizio della scena introduttiva, rincorra questi funzionari. Quando Max Brod vede la differenza tra i due grandi romanzi *Il castello* e *Il processo* nel fatto che K., nel *Castello*, persegue il proprio diritto, mentre nel *Processo* viene perseguitato, questa distinzione è insufficiente.

Ridurre i due motivi dell'inversione di tempo ad un unico denominatore è impossibile: essi sono semplicemente antagonisti. Se Kafka si sia deciso a favore o contro il giudizio della società è un fatto che resta definitivamente oscuro. Kafka non si è deciso.

Ma in letteratura l'indecisione assume sempre la forma della ambiguità. Quando le decisioni non vengono prese, entrano sempre in discussione parecchi significati contemporaneamente, anche se, appunto, discutibili. Ciò significa che la "superficie" del testo letterario non presenta apertamente il proprio significato, perché il testo ne ha parecchi, e dunque lascia spazio al gioco dell'"interpretazione". Ma quando l'osservatore vede in un

brano del testo più cose contemporaneamente (cose di cui si è tenuto conto), poi vede questo o quello "nel" o "dietro" il testo. Ma questi caratteri "spaziali": "in" o "dietro", dal canto loro producono l'apparenza della cosiddetta "profondità"; certamente con ciò non si vuole affermare che l'estremamente complesso fenomeno della "profondità" sia esaurito facendolo derivare dall'indecisione.

II Non simboli ma metafore

Kafka non è né allegorista, né simbolista

Nella prima parte avevamo trattato un intero groviglio di problemi tra loro intrecciati. Due di questi problemi dobbiamo estrapolarli da questo groviglio: essi richiedono una trattazione specifica. In primo luogo, il problema della "paralizzazione del tempo", poiché la paralizzazione del tempo è la condizione della "bellezza" dell'opera kafkiana. In secondo luogo, il problema dell'"in- versione di colpa e pena", poiché essa contiene in nuce la sua teoria e la teologia della morale. Queste trattazioni si potrebbero intitolare convenzionalmente: "Kafka come artista" e "Kafka come homo religiosus".

Tuttavia, prima di porre mano a questi due problemi, è necessario fare ancora un lavoro preparatorio: la spiegazione del meccanismo simbolico o allegorico in Kafka. Come funziona? Che motore lo muove? Di che tipo è la trasmissione che traduce le cose di "questo" mondo in cose del "suo" mondo? O forse ciò che Kafka compie è un procedimento sui generis, che non viene affatto colto con le espressioni abituali "simbolizzazione" o "allegorizzazione"?

Avevamo cominciato con la tesi secondo cui, nel mondo kafkiano, le "deformazioni" hanno per scopo e favoriscono la conoscenza. Questa tesi da sola è insufficiente. Anche se sappiamo che la natura viene costretta da modelli sperimentali a svelare i suoi misteri, la natura rimane per noi incomprensibile fintantoché non capiamo i modelli stessi. Perciò dobbiamo esporre il modo in cui si compie la trasmissione dal mondo reale al mondo kafkiano e secondo quale principio Kafka "traduce".

L'allegorista mette in azione il suo convenzionale meccanismo di traduzione (teologico, mitologico e simili), sostituendo concetti con immagini. Il simbolista autentico prende partem pro toto, cioè fa rappresentare un oggetto da un altro, perché si suppone che questo sarebbe consustanziale all'altro. Kafka non fa né l'una, né l'altra cosa. Ciò che egli traduce in immagini non sono concetti, ma situazioni. Tuttavia, da "isolazionista", quale egli è, non può fornire nemmeno "simboli" nel senso abituale, poiché solo colui per il quale il "syn", l'appartenere ad un fondamento (divino o terreno), è ovvio, può usare "simboli". Se la maggior parte degli interpreti, per antipatia nei confronti del "freddo razionalismo" dell'allegoria, si è pronunciata per Kafka come "simbolista", ciò rivela una preferenza solamente superficiale per la "profondità", ma non la capacità di approntare una nuova chiave per un fenomeno nuovo (e la prosa di Kafka è un fenomeno nuovo).

Ciò da cui Kafka prende le mosse non è più una fede comune che lasci crescere simboli da sé, bensì solo il linguaggio comune: poiché, in tutta la sua ampiezza e profondità, esso sta a sua disposizione, perfino di lui, il reietto. Non può essere sottratto. Egli lo condivide con il nemico corteggiato: il mondo. Più esattamente: *egli attinge dal patrimonio preesistente, dal carattere figurativo, della lingua*. Prende in parola le parole metaforiche.

Esempi: 1. Agli occhi del mondo rispettabile, "perbene", Gregor Samsa è un «insetto immondo», perché vuole vivere da artista (cioè da "farfallone" [Luftmensch]); di conseguenza Samsa, nella *Metamorfosi*, si risveglia come un insetto, che ama attaccarsi alle pareti della stanza.

2. «Per me siete tutti uguali» si dice delle persone che a qualcuno non interessano; di conseguenza, Kafka introduce come accompagnatori inevitabili della sosta di K. due

"aiutanti" dall'aspetto completamente identico, che egli chiama con un unico nome malgrado essi abbiano presumibilmente i loro nomi individuali.

3. «Provare qualcosa sulla propria pelle» dice la lingua, quando vuole dare espressione alla realtà dell'esperienza; questa è la base della Colonia penale di Kafka, in cui la pena non viene comunicata oralmente al criminale, ma incisa direttamente sulla pelle con un ago.

4. «Vivere sotto gli occhi del mondo», così la lingua chiama la mancanza di privacy. Così, nel Castello, la vita privata di K. ha luogo in uno spazio che è in realtà l'abitazione di altre persone, anzi non è neppure una casa privata; e i suoi amplessi con Frieda vengono commentati dagli altri abitanti.

Ma questi esempi non sono ancora sufficienti: è tutto il linguaggio quotidiano, infatti, che perfino nelle sue microscopiche, anzi nelle sue astratte schegge, consiste di metafore. A tutte le preposizioni, come per es. "sotto" (unten), "con" (mit), "tra"²⁶ (zwischen) è proprio originariamente un senso spaziale figurato; e molte delle costellazioni più strane nei romanzi kafkiani diventano immediatamente comprensibili quando ci si rende conto che Kafka ha risvegliato questo loro sepolto senso figurato.

Questo "prendere in parola" il linguaggio è però, ancora una volta, anche se in un senso sorprendente, un metodo dell'empiria. La vita che l'uomo vive non è un factum brutum prelinguistico, ma un fatto già linguisticamente interpretato dall'uomo: quando l'uomo dice di voler "sprofondare dalla vergogna", oppure di "essere attaccato a qualcuno", oppure di potere "tirarsi su" con una canzone, con ciò ha già affermato qualcosa di essenziale sulla realtà umana. Ciò che Kafka fa non consiste in nient'altro che mettere in luce queste vere immagini del linguaggio. Nessuna delle sue immagini, anche

la più assurda, ha un effetto completamente arbitrario: ognuna è fondata appunto su una affermazione figurata, che, già prima di lei, l'uomo ha fatto su se stesso.

Con questo è caratterizzata la differenza fondamentale tra simbolismo e allegorismo da un lato ed il metodo kafkiano dall'altro. Kafka non vive più in un mondo di cui condivideva - come ad esempio Bunyan - simboli ed allegorie in cui credere. Ma si guarda bene anche dall'escogitare ad libitum nuove invenzioni allegoriche, come Nietzsche o Wagner, quei creatori disperati di mitologie private. Egli non inventa immagini. Le prende. Ciò che di sensibile è presente in queste immagini, egli lo sottopone al microscopio. Ed ecco che la metafora mostra dettagli così enormi che la descrizione assume ormai le caratteristiche di una realtà orrida. Il dettaglio poi dimostra ancora una volta la credibilità dell'immagine, della quale il linguaggio era il primo responsabile.

*Il mondo di Kafka diviene indistinto
perché le sue metafore collidono*

Le immagini di Kafka sono dunque tutt'altro che misteriose. Ma - e qui sta l'autentica ragione di oscuramento - *molto spesso le metafore si oscurano reciprocamente*. Una metafora può essere trasformata in una immagine. In effetti numerose opere brevi di Kafka sono "monoliti metaforici"... Opere brevi che sono costituite perfino - e con ciò nell'immagine vengono incontro alla simultaneità degli elementi figurativi - da un minimo di frasi. Il racconto *In loggione* occupa poco più di una pagina: esso consiste soltanto di due frasi.

Ma non appena debbono essere utilizzate più metafore - non si può far crescere un romanzo dal terreno di coltura di un'unica metafora - allora si verificano collisioni e condensazioni di metafore, che oscurano la comprensione. Nel Castello, per esempio, al nuovo arrivato K. accade, non appartenendo egli a nessun luogo e non avendo imparato nulla di utile, di dovere andare ancora una volta "a scuola". Perciò Kafka gli fa prendere alloggio nella scuola. Ora, però, gli accadono molte altre cose che non hanno nulla a che vedere con la metafora della scuola. La sua donna, Frieda, non avrebbe affatto necessità di andare a "scuola", se le cose procedessero solo secondo le metafore. Lei infatti è adulta e appartiene al villaggio, mentre K. è uno straniero. Ma, poiché la metafora ha posto K. nell'edificio della scuola e la donna sta dalla parte di K., Kafka deve alloggiare anche lei, antimetaforicamente, nella scuola.

Già Macaulay, nelle sue osservazioni su Bunyan²⁷ ha fatto notare che le metafore di Bunyan sono grandiose, ma si disturbano reciprocamente. Spesso anche per il lettore di Kafka non è chiaro se si trova semplicemente di fronte a una metafora complessa o a una collisione di metafore. In ogni caso, non è molto sorprendente che i romanzi di Kafka, con i loro intrecci di metafore, non raggiungano la perfezione delle sue monolitiche favole.

L'intreccio di metafore non è però l'unica difficoltà che si pone di fronte all'interpretazione. Vi sono infatti anche storie brevi, monolitiche, che non sono senz'altro risolubili: poiché talune sono chiuse con più chiavi contemporaneamente. Perfino se abbiamo in mano tutte le chiavi, può succedere che la porta non si spalanchi: perché siamo incapaci di usare tutte le chiavi nello stesso tempo. Di frequente, in particolare nei romanzi, accade ciò che in musica si definisce uno "scambio enarmonico": nel corso della storia, un oggetto o

una persona, che debbono la loro esistenza ad una determinata metafora, assumono una diversa sfumatura metaforica; il "diesis" in certo qual modo diventa improvvisamente "bemolle". Ma dato che ciononostante la persona o l'oggetto mantengono per tutta la storia una certa identità con se stessi, il loro "significato globale" diviene incomprensibile. Ma il significato globale consiste spesso appunto nel fatto della bilateralità o dell'ambiguità; l'ambiguità, anzi, è una delle esperienze principali della vita kafkiana: poiché il mondo, per lui, è continuamente oggetto di terrore e di corteggiamento.

Esempio di una tale ambiguità: le istanze giudiziarie nel romanzo *Il Processo* rappresentano due cose: da un lato i "poveri", la cui esistenza rende la propria vita una "colpa". Non a caso le stanze del tribunale si trovano nella soffitta della strada dei poveri, quasi in ogni casa di poveri. Ma, d'altro canto, molti membri del "mondo", quindi della classe dominante, e proprio quelli che considerano la coscienza sociale di K. una vergogna, sono invece in strettissimo contatto appunto con questo tribunale. Questa duplicità di senso si può spiegare solo con il fatto che Kafka aveva appunto una cattiva coscienza in due direzioni. Egli sentiva come colpa non soltanto il non appartenere ai pregiudicati in partenza, ma contemporaneamente il non appartenere al "mondo": dunque, l'essere "inetto". Non riuscì mai a fare chiarezza su questa ambiguità di coscienza, e non è esagerato dire che la metafora dell'"alto" tribunale copra l'incertezza della sua posizione morale e trasfiguri la sua indecisione nel paradosso.

Le figure di Kafka non sono più astratte di uomini reali: esse sono uomini che vivono solo per la professione

Kafka, dunque, non è un allegorista. Ma le sue figure non sono astrazioni? Non sono sorelle di quelle virtù e difetti parlanti che Bunyan faceva entrare in scena? Kafka non è così difficile da capire appunto perché dispiega davanti ai nostri occhi il suo privato strumentario metaforico, di volta in volta composto ad hoc, mentre Bunyan poteva prendere il proprio dal familiare mondo allegorico della teologia cristiana?

Le figure di Kafka sono astrazioni?

No, esse non sono astrazioni umanizzate, piuttosto rappresentano uomini astratti. Qui intendiamo la parola "astratto" nel suo senso originario, ricavato da abs-trahere: gli uomini che Kafka fa entrare in scena sono strappati dalla pienezza dell' esistenza umana. Molti, in realtà, non sono nient'altro che funzioni: un uomo è un messaggero e nient'altro che questo; una donna è un "buon rapporto" e nient'altro che questo. Questo "nient'altro che", però, non è un'invenzione kafkiana, ma ha il suo modello nella realtà moderna, in cui l'uomo, agisce, solo nella sua speciale funzione, in cui egli "è" la sua professione, in cui la divisione del lavoro lo ha trasformato nel puro e semplice ruolo speciale.²⁸ Mentre i romanzi realistici medi hanno fatto poco uso di questo dato di fatto e spesso hanno amato rappresentare gli eventi del romanzo in modo tale che le funzioni professionali dell'uomo rimanessero invisibili - mentre essi dunque falsavano la realtà con la descrizione di uomini "pieni e completi" - è Kafka, con la sua introduzione di marionette, il vero realista. Oggi questa funzionalizzazione delle figure dei suoi romanzi ha un significato addirittura profetico: poiché oggi lo sviluppo ha raggiunto quel culmine orribile, in cui, chi non ha una funzione determinata è considerato come

non più degno della realtà, dunque senza valore e da sterminare: nei campi di sterminio perivano quelli cui non si voleva o non si poteva assegnare una funzione determinata.

Numerosi romanzi del secolo XIX facendo proprie in modo indebito o minimizzando le professioni (oppure introducendo come "eroe" l'uomo completo: l'"artista") implicavano che l'uomo "autentico" era l'uomo al di fuori della sua professione. Kafka partecipa così poco a questa appropriazione indebita da rappresentare al contrario la professione come la forma esclusiva di esistenza dell'uomo e da lasciare che l'uomo sia inghiottito dalla sua professione. In questo modo, il concetto di "professione" acquista un carattere talmente assoluto da ricordare il concetto religioso della "vocatio". E così si realizza una sorprendente analogia tra l'immagine kafkiana dell'uomo e quella calvinista, un'analogia sulla quale torneremo più avanti (cfr. p. 108 e nota 74). Che cosa sia "autenticamente" l'uomo - la domanda che la filosofia esistenzialista pone disperatamente, Kafka non la pone né vi risponde, appunto perché la professione non lascia affatto comparire una tale "autenticità". Imperator somnians imperatori anche quando dorme l'imperatore è imperatore. Questa identificazione di uomo e professione, che il mondo moderno ha portato con sé, Kafka la rende pienamente visibile inventando professioni assurde, che rendono l'assurdità dell'identità di uomo e professione visibile con più chiarezza di quelle professioni quotidiane rispetto all'identità delle quali non siamo più sconcertati. Già nel lavoro del venticinquenne Kafka Colloquio con l'orante, l'orante dice: «Scopo della mia vita è essere guardato dalla gente».²⁹ L'assurda professione svela qui l'assurdità della professione in generale.

«Sono stato impiegato come bastonatore, dunque bastono»,³⁰ dichiara nel Processo un uomo che, a causa della

colpa involontaria di K., è costretto a picchiare costantemente due impiegati. Un quarto di secolo fa,³¹ quando Kafka creò questa figura, essa venne percepita come una marionetta inventata da un sadico; la psicanalisi si gettò subito su questa e su figure simili nell'opera di Kafka. Ed anche il lettore non analitico le percepì come "volute", perché esse non erano nient'altro che "funzioni" e perché, senza la minima traccia di coscienza, in effetti non agivano più, ma ubbidivano soltanto.³² Oggi la risposta del bastonatore ci appare in tutt'altra luce: essa è identica a quelle risposte che gli impiegati dei campi di sterminio tedeschi hanno dato durante gli interrogatori. È la risposta dello spodestato, dell'irresponsabile, che è irresponsabile perché non gli si lascia alcuna responsabilità; in breve, la risposta di colui che non vive effettivamente, ma "viene vissuto".

Se l'uomo non è nient'altro che la sua "professione", la sua esistenza si esaurisce nel ruolo per cui egli è pensato, allora lui stesso non è nulla, non è reale, ma in certo qual modo soltanto il duplicato del documento in corso a suo nome. A paragone di questo documento (la realtà amministrativa), l'individuo (l'homme attaché à sa carte d'identité, secondo la formula di un autore francese quindici anni più tardi) è privo di valore allo stesso modo in cui, nel mondo platonico, il "fenomeno" è privo di valore in confronto all'"idea" originale. Questo "platonismo burocratico" è tutt'altro che una farsa kafkiana: che l'uomo, il quale non aveva alcun documento originale, con cui egli coincidesse, fosse considerato una "nullità" inesistente in senso civile, questo l'ha confermato la storia, così come che chi fu "impiegato come bastonatore" bastonò davvero. È in tratti simili che Kafka si rivela davvero come un realista profetico.

Ma, d'altro canto, non è solo la disperazione a far rappresentare a Kafka l'uomo come un puro e semplice

funzionario. Sono contemporaneamente l'invidia e la nostalgia. Infatti, visti dalla totale mancanza di funzione dell'eroe K., dunque di lui stesso, coloro che hanno una funzione determinata nel mondo, coloro dai quali ci si attendono determinate funzioni, e che con queste funzioni si identificano, gli apparivano come gli uomini reali, come gli adulti. In effetti, chi ha una professione dice di sé: "sono un architetto" oppure "sono un oste". Quindi, in Kafka, gli uomini non se ne vanno in giro come concetti allegorici, ma come uomini ai quali importa tanto poco essere diversi da ciò che sono, quanto importerebbe ad un tavolo essere un giorno una sedia. In quanto individuo assolutamente ambiguo da un punto di vista sociale, Kafka amava la più rigorosa univocità. E quando identificava l'uomo con la sua professione, ciò per lui non era solo una descrizione, ma anche un sogno ideale.³³

*L'agnosticismo di Kafka è figlio dell' impotenza,
perché l'impotente è disinformato*

L'intreccio di metafore o la collisione di metafore oscurano spesso il senso delle storie kafkiane, anzi, talvolta estinguono il loro senso; così come un'immagine composta da numerosi cartelli stradali, intesa come un tutto, distruggerebbe il senso dei propri elementi e renderebbe se stessa priva di senso, malgrado la sovrabbondanza dei sensi singoli.

Ma c'è ancora un'altra causa dell'oscurità o dell'inspiegabilità degli avvenimenti kafkiani: la circostanza che la maggior parte degli esseri kafkiani non sa mai che pesci pigliare e si trova di fronte a situazioni fondamentalmente ingiudicabili; addirittura Kafka stesso non vede che cosa debbano fare e sembra saperne poco più delle sue proprie creature. Questo è un tratto estremamente

strano, poiché è normale che l'autore giochi, nei confronti delle proprie creature, il ruolo dell'onniscienza e della provvidenza. La causa ulteriore dell'inspiegabilità degli avvenimenti kafkiani è dunque l'agnosticismo di Kafka; e la causa del suo agnosticismo (e di quello dei suoi esseri) è la mancanza di diritti. In quanto privo di diritti, nessuno dei suoi uomini merita di essere informato e nessuno, malgrado l'imperante pan- burocratismo, è degno di essere al corrente del proprio stato civile. Il "non si può sapere" ha il proprio fondamento in un "non si ha diritto di sapere". *L'agnosticismo di Kafka è un fenomeno politico.*

Nessuno sa chi sia? Ma questo non contraddice l'affermazione sostenuta precedentemente, secondo cui gli esseri kafkiani sono assorbiti dalla loro "professione", dal loro status, e non sono nient'altro che la loro professione? Ben poco. Non più di quanto per esempio si contraddicano nello stato fascista. L'infamità del mondo kafkiano consiste al contrario appunto nel fatto che, sebbene ognuno sia soltanto un "funzionario" del mondo, nessuno gode del diritto di capire il ruolo che egli rappresenta nella totalità ufficiale. Perfino chi viene "percepito" solo come possibilità o mezzo non ha accesso alla verità, dunque vive agnosticamente. *Illibertà e agnosticismo sono soltanto nomi di un unico fenomeno.*

Ma se nessuno sa che assetto hanno le cose intorno a lui, che cosa deve aspettarsi, a chi deve qualcosa, di che cosa potrebbe essere sospettato, perché è accusato, se è tollerato, e se sì, per quanto tempo, se no, da quale ufficio competente, allora ogni energia ancora così viva si trasforma in una furia interpretativa smisurata e senza requie. Allora non esiste nessun fenomeno che sia troppo insignificante, nessun gesto che sia troppo fugace da non suscitare la domanda: che cosa significa io? Il furore interpretativo che essa suscita è dunque

lo stigma dell'esautorato, di colui che (per variare un'espressione classica) *deve interpretare il mondo perché sono altri ad amministrarlo e a modificarlo*.

Ma il furore interpretativo è più di questo. È, al tempo stesso, la possibilità poetica di Kafka, poiché l'interpretare delinea possibilità e irrealtà. Dal più piccolo trampolino della realtà le figure kafkiane saltano negli ampi ed intrecciati orizzonti dei "Se" e dei congiuntivi, e spesso una storia nasce essenzialmente da un tale viaggio nel Se: la furia interpretativa si trasforma nella fantasia logica. Il racconto In loggione comincia subito con uno di questi "Se"; il congiuntivo, il figlio dell'incertezza, si fa sovrano e si innalza glorioso nel cielo della grande poesia.³⁴

Il lavoro in prosa La passeggiata improvvisa (in Meditazioni), che è costituito da un'unica, smisurata frase, viene "introdotto", ad esempio, da una proposizione condizionale di ventiquattro righe.³⁵ Per la precisione questa stessa proposizione si scompone in altre nove proposizioni condizionali coordinate, che a loro volta si ramificano di nuovo. La massa della proposizione principale, che segue questi "Se", invece non è quasi per nulla rilevante.

Questa discrepanza tra la "rilevanza" di ciò che è soltanto posto in rilievo e l'irrilevanza del reale è caratteristica della situazione di colui che è condannato a vivere nelle possibilità; di colui che può invero porre in rilievo le sue possibilità, ma non ha l'autorità di decidere su di esse. Ma con questa mancanza di libertà le "pure possibilità" perdono i caratteri della fugacità e della fragilità, di solito insiti in esse; la libera volontà o di realizzare o di lasciare da parte le possibilità, è paralizzata; con ciò, le eventualità campate in aria si irrigidiscono e consentono abbondantemente (anzi, pretendono) di essere descritte, e appunto come fossero cose rigide. L'acribia delle proposizioni condizionali di Kafka,

perciò, è sintomo della mancanza di una volontà propria ed un elemento decisivo della sintassi dell'illibertà, in cui in ultima analisi, va a finire l'intera prosa di Kafka.

È anzi tutta l'opera di Kafka che lascia aperta la questione su fino a che punto è intesa all'indicativo e fino a che punto al congiuntivo: «se il mondo significa questo», egli sembra riflettere, «ci sarebbe da fare questo o quest'altro, e questo o quest'altro avrebbero questa o quest'altra conseguenza; se il mondo significa quello, avrei da fare quello, e a sua volta, ciò avrebbe altre conseguenze». È vero che conseguenze si sviluppano costantemente con una concludenza micidiale; ma se esse poggino su un presupposto valido, rimane costantemente incerto per lui stesso. Così accade che egli faccia sussistere due o perfino più posizioni l'una accanto all'altra, senza neppure poter indicare quale sia per lui la reale; e che, in definitiva, come "reale" rimanga ormai soltanto la sua propria indecisione, che certamente egli si rimprovera moralmente come "esitazione" o che religiosamente egli rispetta con umiltà, come un "non essere considerato degno della verità". La molteplicità delle posizioni sussistenti l'una a fianco dell'altra (l'esempio più chiaro: la scena della condanna nella cattedrale, nel Processo) agisce quindi certamente come una verità pluristratificata e pressoché insondabile. E sebbene Kafka qualche volta sarebbe stato felice di non dover essere profondo, tuttavia ha trasformato di continuo il travaglio dell'ambiguità nella dubbia virtù della "profondità".

Quando, nel Castello, si dice che ogni passo viene verbalizzato, ma che questi verbali non verranno mai letti - e che questo non essere letti ha un senso profondo -, questa orribile descrizione da red-tape non è solo ironia. Il fatto non significa nemmeno soltanto che la coscienza invero registra tutto, ma le istanze divine non si curano di ciò, e dunque

l'aspetto morale rimane senza conseguenze; la frase è piuttosto, al tempo stesso, un sintomo della disposizione kafkiana al paradosso, della sua mania di imprimere al negativo un positivo conio religioso: quindi, un sintomo della sua disposizione a riconoscere nella spietata grandezza e impenetrabilità del potere la testimonianza del senso, così come Giobbe alla fine riconosce la giustizia di Dio perché questi ha creato animali giganteschi come ippopotami e coccodrilli. Come si è detto, fino a che punto Kafka intenda ciò realmente, dove cessi l'indicativo e abbia inizio il congiuntivo, a ciò egli stesso non avrebbe saputo rispondere. Ma la mancanza di una risposta a questa domanda lo rende un autore filosoficamente e moralmente inutilizzabile, malgrado la ricchezza delle sue vedute. Non a caso egli, che primariamente senza dubbio non era un romanziere nel senso abituale del termine per la rappresentazione della realtà e delle sue riflessioni filosofiche scelse la forma della finzione, e perfino laddove ci racconta una favola, come la davvero grandiosa Davanti alla legge, ci lascia con una quantità di interpretazioni offerte contemporaneamente, ma senza nessun messaggio di valore definito.

III La medusa

Tu vieni dal profondo cielo o sorgi
dall'abisso, o Beltà? Versa il tuo sguardo
infernale e divino, mescolati,
il beneficio e il crimine [...]

*Baudelaire*³⁶

Nel terrore il tempo resta sospeso.

Perciò Kafka dà immagini

Dopo quanto si è detto non è sorprendente che, nei romanzi di Kafka, non sia praticamente reperibile ciò che nei paesi anglosassoni si chiama "plot". Ove l'uomo arriva, condannato fin dall'inizio, e viene spinto di ripetizione in ripetizione, ivi non c'è da attendersi né un crescendo progressivo verso un climax, né uno sviluppo catastrofico. In effetti la celebre scena dell'esecuzione, con cui si conclude il Processo, avrebbe potuto essere inserita subito nel capitolo d'apertura. Al contrario le prose più brevi, difficilmente classificabili, a volte lunghe solo una pagina, che in parte danno l'impressione di "poesie logiche", in parte di "feuilleteons religiosi" sono di una compiutezza addirittura perfetta; di una compiutezza che essi debbono proprio alla "paralizzazione del tempo". Sebbene ciò suoni paradossale, questo stile che lo induce a prose brevissime, contemporaneamente lo costringe a una formazione della proposizione straordinariamente lunga: della proposizione che riassume la successione in un unico gesto congelato.

Mentre la poesia moderna, perlomeno quella influenzata più o meno direttamente dal romanticismo, aveva affinità con la musica, la prosa di Kafka è molto più vicina all'"arte figurativa", proprio perché per lui e rispettivamente per gli uomini del suo mondo, la vita si è messa talmente male che non va avanti e perché il non andare avanti può depositarsi solo come immagine. Quando Kafka, ad esempio, nei Frammenti parla di una «ferita [...] aperta da un fulmine che

ancora perdura»,³⁷ questo "fulmine durevole" appartiene all'"arte figurativa".

Questa paralizzazione del tempo si differenzia radicalmente da quella che troviamo nella poesia classicistica. Ad esempio, una composizione poetica del tardo George ha certamente a che fare più con lo scultoreo che con la musica; anche nei suoi frammenti il tempo è sospeso. Ma se vi è qualcosa che lo "terrorizza", questo è tutt'al più l'andare avanti della storia, del cui mero meccanismo cerca di arrestare il corso, dunque l'esatto contrario di ciò che in Kafka è oggetto del terrore. Nel classicista la neutralizzazione del tempo (nella forma dell'eternazione) è intenzione, mentre per Kafka l'eternità dell'attimo, il "tetano" del non andare avanti, è una maledizione. Se i due autori, misurati secondo il metro della letteratura dell'epoca, raggiungono un'altezza eccezionale di perfezione formale, è vero che per entrambi ciò è in relazione con il fatto della "paralizzazione del tempo", ma i motivi dei due tipi di "paralizzazione del tempo" non hanno in comune assolutamente nulla.

La trasformazione tipicamente kafkiana di "processi" in "immagini" si può dimostrare perfino nella dimensione sintattica della sua prosa. Di solito, la differenza tra un'immagine e una proposizione linguistica consiste nel fatto che le immagini sono prive di verbi, non ancora smembrate nei giudizi o "parti originarie" (Ur-Teile) di soggetto e predicato, mentre le "proposizioni", intese come strumenti di comprensione, quindi della vita che va avanti, richiamano l'attenzione di qualcuno su qualcosa, in qualcosa: "su" e "in" sono due parti. L'immagine mostra, poniamo, delle rovine; la proposizione divide in parti e comunica (*teilt und teilt mit*): «La città è distrutta».

La manovra mediante la quale Kafka trasforma le proposizioni in immagini è spesso molto semplice; egli condensa la

proposizione: «le macchine sono mortali» nella "macchina della morte" di Nella colonia penale-, la proposizione: «gli oggetti d'oggi sono impenetrabili» nell'oggetto per così dire professionalmente insensato dal nome "Odradek"; la proposizione: «gli artisti fanno la fame» nell'"artista del digiuno". In breve, *gli oggetti sono verità congelate*: egli trasforma le verità sugli oggetti nei veri oggetti del suo mondo.

In Kafka ci sono passi in cui egli, come nei copioni che sono «istruzioni per le immagini», fa passare del tutto sotto silenzio il verbo. Nessuna meraviglia che l'esempio seguente di una tale atrofia del verbo, abbia effettivamente per contenuto una formazione d'immagine, anzi una regolare "pietrificazione". «A letto» si dice nei Frammenti, «il ginocchio un po' alzato, giacente sotto le pieghe della coperta, gigantesco come una scala di pietra di fronte alla scalinata di un edificio pubblico, rigido in mezzo alla turba che gli passa accanto vivace, eppure legato ad essa da un rapporto lontano, così lontano che quasi non si coglie». ³⁸ Così si conclude la frase. Se essa continuasse, raccontando che cosa è accaduto da questo punto in poi, contraddirebbe se stessa: poiché il non andare avanti è il suo contenuto.

Gli "happy endings" sono pertanto eventi rarissimi in Kafka. Il romanzo America e Durante la costruzione della muraglia cinese sono le uniche eccezioni. La maggior parte delle sue opere si interrompe dopo la discussione del problema, senza soluzione: poiché esse non portano in sé i germi preparatori per una "soluzione", la loro fine dà l'impressione di una morte vera e propria. Ma questa "incompiutezza" dei romanzi è proprio la loro virtù: infatti, se Kafka, per motivi cosiddetti "artistici", avesse dato ad ogni opera il suo completamento, allora il cadere della vita nei vicoli ciechi, da lui descritto, sarebbe stato smentito. Il

"completamento" ha sempre come base una qualche forma di ottimismo. Nel romanzo giovanile *America*, Kafka si è certamente provato a prendere a modello Dickens, il maestro delle conclusioni dorate del romanzo, ma più tardi si è reso conto che la dimensione frammentaria dell'uomo isolato trova la sua rappresentazione adeguata solo nel frammento. Per il romanzo *Il Castello* esiste la seguente versione conclusiva: quando K., l'agrimensore presumibilmente chiamato al villaggio ma mai accettato, dopo indicibili tentativi di legalizzare il suo stato, cioè la sua appartenenza, è in punto di morte, riceve finalmente la risposta che invero egli non ha alcun diritto a vivere lì, ma dato che ormai ci si trova, si intende tollerarlo: difficilmente si potrà chiamare lieta questa conclusione, sebbene essa, confrontata con ciò che si è verificato nella realtà, sembra ancora abbastanza consolatoria.

Del resto, comunque, delle "conclusioni" sarebbero state completamente superflue in molti lavori di Kafka, superflue esattamente come un accordo in maggiore per una scultura: le opere kafkiane trovano lo stesso la loro "conclusione" con il loro irrigidimento in "immagini".

In Kafka la bellezza è gorgonica

«La ferita [...] aperta da un fulmine che ancora perdura». Il fulmine dunque è pietrificato.

«Tenevano le spalle strette dietro alle sue e senza piegare il braccio se ne servivano per avvinghiare le braccia di K. in tutta la loro lunghezza, e in fondo presero le sue mani in una stretta regolamentare, esercitata, irresistibile. K. camminava ritto e stecchito in mezzo a loro; tutti e tre formavano ora una tale unità che, *spaccando uno di loro, si sarebbero*

spaccati tutti. Era un'unità che soltanto le cose inanimate possono formare». ³⁹ (Corsivo mio).

«Soltanto le cose inanimate». I tre sono statue in marcia. Dunque pietrificati.

E questa pietrificazione è ciò che conferisce al mondo kafkiano la sua bellezza. Pietrificazione o bellezza? Che razza di bellezza terrificante è questa? La bellezza della medusa.

«A buon diritto è da ammirare», si dice in un scritto erudito del 1832, «come lo spirito dei greci, che abbelliva ogni cosa, anche in questa antichissima, orribile figura della medusa seppe cogliere un ideale di elevata bellezza verginale, perfino nel momento della morte violenta». ⁴⁰ L'ammirazione è giustificata. Ma la ragione di essa è vera solo a metà, poiché ciò che i greci seppero non consisteva nel cogliere la bellezza nell'orribile malgrado il suo orrore, bensì nell'attingere la bellezza proprio dall'ORRO- re del terrificante: nello sviluppare lo "splendore" (Gleissen) della bellezza dagli "occhi sbarrati" (Glutzen) del terrificante; che poi queste due parole siano etimologicamente identiche ⁴¹ non è un caso. E come mai questo? La bellezza è forse figlia del terrore?

Testimonianze quotidiane a favore dell'affinità tra terrore e bellezza:

1. Il terribile è inavvicinabile; il bello è inavvicinabile. Nell'inavvicinabilità i due si incontrano. L'animale predatore è "terribilmente bello". Vale a dire: il terrificante ci tiene a distanza, e questa è la condizione di ogni bellezza artistica. "Temenos" ("templum"), cioè ciò che è separato, veniva chiamato tra i greci il luogo tabù, sacro - terribile. ⁴² In modo analogo, l'opera d'arte è separata dal mondo quotidiano da un sipario o da una cornice.

2. Il terrore fa arrestare il tempo (per chi è terrorizzato); lo trasporta in una primordiale forma barbarica di quel tempo

"insulare", in cui parimenti l'opera d'arte ci costringe ad entrare.

3. Il terrore "sopraffa", "colpisce a morte" - e quant'altre metafore ci sono -, senza realmente sopraffare o colpire a morte. Così l'opera d'arte.

Esempi storici: questi primi cenni sono sufficienti a togliere l'apparenza di assurdità all'affermata affinità tra "terribile" e "bello". Prima di considerare attentamente questa affinità, senza la quale Kafka rimarrebbe incomprensibile, alcune testimonianze storiche, raccolte a caso, dimostreranno che *la genealogia del bello dallo spirito del terrore* era del tutto familiare agli antichi.

Secondo le versioni arcaiche, Artemide non emerse dalla schiuma delle onde, ma dai resti gettati nel mare di Cronos evirato. Pindaro, in una delle sue odi, loda le belle guance della medusa, anche se di lei dice che recava in sé la morte per pietrificazione. In un'altra ode, narra che Atena aveva scoperto la dolcezza della musica del flauto imitando toni lamentosi (seguiti alla decapitazione della Gorgone). Secondo altre versioni, Pegaso nacque dal busto insanguinato della Gorgone uccisa. E Ovidio, nella quarta delle sue Metamorfosi, afferma addirittura che la Medusa era stata così incantevole da suscitare in molti uomini speranze su di lei.

Qualcosa di questa identificazione è vivo ancora oggi?

«Giacché il bello è solo l'inizio del terribile», dice il contemporaneo di Kafka, Rilke, «in quanto esso sdegna, calmo, di distruggerci». Queste righe avrebbero potuto essere coniate per Kafka.

Se traduciamo questa profonda veduta rilkiana in espressioni dell'estetica classica, allora essa significa: "bello" e "sublime" non sono due categorie sui generis; piuttosto il sublime stesso (oppure il sovrastante o il terrificante) è *il bello, nella misura in cui esso rinuncia all'esercizio della sua*

potenza superiore, quindi si mantiene a distanza. Partendo da questo, e soltanto da questo, si può comprendere il ruolo della bellezza in Kafka. Il suo mondo (dunque, ad esempio, il castello) è ciò che è assolutamente potente oltre misura e inavvicinabile, ciò che, non suscitando mai confidenza o fede, si arresta negli occhi di K. soltanto nel continuo terrore: si arresta così a lungo che il castello appunto "sdegnava, calmo" di "distruggere" "realmente" K. Ma per tutto il tempo in cui esso rinuncia a usare veramente in pieno la sua superiore potenza, per lo stesso tempo esso risplende, come "bello", nella sua grandezza che mozza il respiro.

L'affermazione poetica di Rilke, che diviene realtà nell'opera di Kafka, formula una rinuncia: infatti la superiore potenza è bella nella misura in cui rinuncia all'uso distruttivo della propria forza. Questa associazione di rinuncia e bellezza ci risulta familiare e al tempo stesso strana. Da dove viene questa familiarità?

Dall'estetica kantiano-schilleriana.

Per essa infatti il regno del bello, il regno della "libertà nel fenomeno" è parimenti il prodotto della rinuncia. Da ciò ha origine il fatto che l'uomo può sospendere la propria "facoltà di desiderio", il suo "interesse" per le cose del mondo; può sospenderli a tal punto che può, ora, godere di queste in un "compiacimento disinteressato". Ma che abisso tra questa teoria della rinuncia e quella rilkeano-kafkiana. In Kant è l'uomo stesso che rinuncia. Il bello nasce da un atto della sua libertà: la libertà di revocare temporaneamente la sua volontà di avere, di incorporare, di distruggere, di fronte alle cose del mondo. In Rilke e Kafka, invece *l'azione di rinuncia non è un'azione dell'uomo (che anzi per definitionem non è libero), ma l'azione del potere superiore stesso*. In Rilke è l'"angelo" che "sdegnava"; in Kafka è il "castello" che rinuncia. E, nella misura in cui rinunciano a distruggerci, essi sono "belli". La

loro rinuncia è dunque una "grazia", ed il riflesso di questa loro grazia li rende belli; belli come la potenza superiore che si presenta in alta uniforme; belli come l'arma che non colpisce, o non ancora, o non ancora definitivamente. "Non ancora definitivamente": questa sfumatura è determinante. E essa, infatti, che contiene contemporaneamente l'essere-ancora- bello e il continuare-ad-essere-minaccioso; ed è essa che produce l'effetto che Kafka ha chiamato il «fulmine che perdura». Se si precisa questo concetto di bellezza da un punto di vista sociologico, lo si può chiamare soltanto concetto di bellezza di chi non è libero; più esattamente: quello di chi è ancora-appena-tollerato, il quale, fintantoché gli è concesso di vivere, ammira ancora.

Ma il tempo di una simile ammirazione è passato. Le camere a gas si sono aperte e chiuse. Oggi ci sono da fare cose più importanti che osservare con meraviglia la potenza superiore, rappresentata come "bella". Questo concetto di bellezza deve essere soppresso.

Ciò tanto più in quanto la coincidenza di "bello" e "terribile" contribuisce a spiegare il fascino che oggi Kafka esercita. Per l'estetica convenzionale era sempre stato ovvio che, nel rapporto uomo-opera d'arte, l'uomo fosse "colui che guarda" e l'opera ciò "che è guardato"; che l'uomo compia l'"atto intenzionale" (nel linguaggio di Husserl, che formula questa struttura fenomenologica nel modo più categorico), mentre l'opera d'arte è "l'oggetto intenzionale".

Ma laddove il terribile è ancora o di nuovo contenuto nel bello, questa presunta struttura consustanziale di "sguardo" e "guardato" è completamente ribaltata. La maschera della Gorgone è per principio l'esatto contrario di un oggetto della visione: essa stessa è un "vedere", cioè uno "sguardo malvagio", fatta per e destinata a spingere ad allontanarsi colui che guarda o a paralizzarlo completamente. Ciò che

vale per la maschera vale, mutatis mutandis, per il mondo kafkiano. Non siamo noi a guardarlo, è piuttosto esso a fissare noi.

Ma nell'Europa d'oggi, questo essere fissati è qualcosa di tremendamente noto, poiché si è vissuto sotto gli occhi del mondo, quindi non in qualità di chi guarda, ma di chi è guardato; in breve, sotto controllo. Anche se oggi il terrore vero e proprio o almeno una tappa del periodo del terrore sono passati, la ferita di questo trauma arriva evidentemente troppo a fondo per poter cicatrizzarsi subito; piuttosto essa viene mantenuta aperta, e proprio da mezzi come la lettura di Kafka; e non solo tenuta aperta, ma goduta come "bene culturale".

Kafka non si "esprime" più

Le parole chiave con le quali abbiamo tentato di rendere accessibile l'arte kafkiana: terrore, maschera, immagine, ecc., sembrano smentire tutto ciò che noi, figli e nipoti dell'ancor romanticheggiarne secolo XIX eravamo abituati a collegare con fatto della creazione artistica".⁴³ Ma la condizione di "irrigidimento" non è in contraddizione con ciò che abbiamo considerato come l'attitudine naturale della creazione artistica: con "l'espressione"? Oppure (per usare il termine inglese più penetrante perché riflessivo) con la "self-expression"? "L'esprimersi" non è proprio una condizione, o un processo che allenta la «rigida consistenza» dell'uomo e «rovescia all'esterno ciò che è più interno?»

Naturalmente non si può dubitare che qualcosa del genere esista e sia esistito. Ma che il lavoro artistico si svolga necessariamente come un "esprimersi", è un pregiudizio antiquato. E per chi tenta di compitare la storia dell'arte con

l'aiuto di questa categoria, com'è accaduto e accade di frequente, molte delle opere più grandi restano indecifrabili.

Da un lato, il concetto è un discendente del concetto di "confessione": dunque un'eredità rousseauiana e pietistica; ma, d'altro canto, esso è figlio della metafisica della storia che trova il suo apice in Hegel, secondo la quale la storia consiste nell'esprimersi e nel realizzarsi delle possibilità "interne" (dello "spirito universale"). Il vocabolo iniziò la sua marcia trionfale nel romanticismo, dunque in quell'epoca in cui l'artista isolato non sembrava più parlare a nessuno in particolare e doveva giustificare la propria coazione al discorso, all'immagine o al fare musica davanti a se stesso e agli altri (appunto come "espressione")... finché, alla fine, l'espressionismo dell'interiezione non fece un programma. Un intermezzo breve, che è durato meno di due secoli. Prima di questo intermezzo, l'artista "faceva": infatti, l'oggetto che egli faceva non era inteso per mostrare lui stesso, ma per essere adeguato a determinate situazioni (sociali). Che l'oggetto fosse inteso come oggetto "bello" non è in contraddizione con il "fare"; al contrario: proprio nell'epoca della divinizzazione del concetto di espressione, la "bellezza" (che è in relazione con la distanza, quindi con l'impersonalità dell'oggetto fatto) fu considerata come sospetta. Nessuna meraviglia che quegli artisti grandissimi che, come Raffaello o Mozart crearono bellezza, abbiano dovuto sopportare epiteti come "infantile" o addirittura "sdolcinato" e che, per indebolire il bello, sia stato dichiarato il diritto all'esistenza della "bruttezza": non solo nel naturalismo, ma anche, ad esempio, nei Fiori del male o nell'Estetica del brutto dell'allievo di Hegel, Rosenkranz.

Non è propriamente piacevole vedere che la spinta all'espressione diviene tanto più irresistibile quanto più è ridotto il contenuto espressivo: tanto più estraniarne ed

impersonale è il lavoro meccanico quotidiano, tanto più sembra urgente trovare una compensazione nell'atto diretto della "self-expression": nella America d'oggi c'è un movimento pedagogico che consiglia a tutti la self-expression, (un tempo riservata all'artista), come un hobby per così dire purificatore. Lo si apprende in classi stracolme, ma si esprime soltanto ciò che ad uno viene calcato in mente: vale a dire, i sentimenti o gli stili forniti a scuola come merce di serie.

La formula: «via dall'espressione» apparsa poco prima della prima guerra mondiale e contrassegnata dai nomi di Picasso, Schònberg, ecc. non fu suscitata, come si spiega di solito, dal fatto che si fosse raggiunto l'ultimo possibile estremo di arte espressiva; che non si sarebbe potuto andare "oltre". Già dopo il Tristano di Wagner, un aumento dell'intensità espressiva non sembrava più immaginabile: vennero l'Elettra di Strauss ed il ciclo di Sinfonie di Mahler; dopo Mahler, un'intensificazione sembrava impossibile: venne la Notte trasfigurata di Schònberg.⁴⁴ Se il cambiamento iniziò, fu per motivi molto più profondi di quelli storico-artistici: fu perché la reificazione era progredita ad un punto tale che si utilizzava proprio il medium "umano" dell'arte per dimostrare all'uomo ad oculos questo processo solitamente non riconosciuto. Certamente, questo cambiamento non fu assolutamente un'espressione diretta della situazione tecnico-economica: al contrario, il movimento iniziò prima in paesi non molto moderni dal punto di vista tecnico-industriale: in Austria o in Francia, dove la reificazione non era divenuta l'ovvio stile di vita dell'epoca, nella stessa misura, ad esempio, dell'America. Mentre in Francia le macchine più moderne, non ancora costruite, erano appese nella forma irreale di dipinti alle pareti delle proprie case, vecchie di sessanta o ottantanni, in America si andava preparando il

racket dell'espressione, proprio come valvola di sfogo contro la tremenda pressione della vita meccanizzata.

Qui, anche qui appare di nuovo che Kafka si trova ad un bivio. Da un lato, come abbiamo visto, "isolamento" ed "espressione" procedono assieme: quindi sarebbe lecito attendersi di trovare proprio in Kafka, l'isolato estremo, anche l'estremo dell'arte espressiva. Accade esattamente il contrario: è difficile immaginare uno stile maggiormente non romantico, non soggettivistico, meno espressionista di quello di Kafka. Egli articola le sue proposizioni con la precisione più estrema, come un Robinson che calcola la tabella di marcia.

Che da un lato Kafka fosse un isolato, ma non gridasse, che fosse un lavoratore di precisione, ma non destinasse le sue opere precise, in sé coerenti, a nulla e a nessuno di determinato, questa paradossalità lo ha reso uno scrittore à part, dunque uno scrittore «insolito e attraente».⁴⁵ I suoi lettori intorno al 1925, che, certo erano assolutamente individualisti nel senso del secolo XIX, ma sentivano già che la loro fine avrebbe significato anche la fine dell'arte di espressione, non furono mai così soddisfatti quanto con la lettura di Kafka. Essi si trovarono nella situazione unica di udire parlare di se stessi, e soltanto di se stessi (come singoli), ma in un tono che li rendeva gli esseri più irrilevanti nel mondo: di vedersi sempre al centro, ma sempre al centro dell'indifferenza.

Ciò che valeva per i lettori tedeschi degli anni venti vale, mutatis mutandis, per quelli di oggi in Francia: anch'essi sono orgogliosi di constatare come la loro irrilevanza sia rappresentata più grande del naturale. Si sentono al tempo stesso confermati e condannati. E, dal momento che sono abituati a godere di qualsiasi sentimento, godono anche quest'ultimo loro rimasto.

*Il linguaggio di Kafka è "elevato",
perché più sobrio del linguaggio quotidiano*

Il bello nel senso quotidiano del termine non si dà mai in Kafka. Al contrario: il suo mondo è così ermeticamente chiuso verso gli "uomini belli", le "cose belle", i "paesaggi belli", che è proprio questa assenza a caratterizzare la sua opera. Dove compaiono atteggiamenti "estetici" nei suoi personaggi, figurine o spettri (come nel Digiunatore, nella storia di Giuseppina la cantante o negli svariati "farfalloni"), questo atteggiamento non è propriamente rappresentato in quanto riconosciuto come estetico, ma come un'irrealtà peculiare dell'uomo, che si realizza poi in attività assurde (di solito chiamate "arte").

Ciò che conferisce al suo mondo la sua bellezza terribile è soltanto il suo stile.

Ora, però, si danno due possibilità per realizzare uno "stile". La prima consiste nella univocità del gesto sociale ovvero della situazione linguistica: chi sa esattamente in qualità di chi egli parla, a chi egli parla, perché egli parla, il suo ductus linguistico e la sua impostazione di voce assumeranno quella chiarezza che noi sentiamo come uno stile convincente. L'altra possibilità si trova all'estremo opposto: nel completo isolamento. Questo infatti può rendere il linguaggio una sorta di lingua degli spiriti della terra di nessuno.

Noi diciamo "può": perché chi comincia a parlare senza speranza in un orecchio che ascolti e senza un'idea determinata di un ascoltatore determinato, corre costantemente il pericolo di rimanere nell'incertezza in merito a potenza della voce, grado dell'altezza, ecc., e di cadere all'improvviso da una tonalità nell'altra... cosa che è

successa in larghissima misura ad Hermann Broch, nel suo monumentale romanzo *La morte di Virgilio*.

Kafka non è mai soggiaciuto a questo pericolo. La sua lingua rimane su un unico piano. Il tono estraniarne di essa rende uomini e cose una sorta di "nature morte" e li spinge via, nell'aria rarefatta di una "distanza" priva di aura.

Ma dove c'è distanza, anche la "bellezza" è sempre perlomeno possibile.

Ora però, la distanza stessa che rende possibile la bellezza si basa - cosa che l'estetica accademica non ha mai trattato - ancora una volta, sul dato di fatto della distanza sociale. Già in precedenza avevamo dichiarato: "belli" sono il re intoccabile o la donna irraggiungibile; il che però non vuol affatto dire che essi sarebbero intoccabili perché sono belli, bensì che sono "belli" perché sono intoccabili. La storia della seduzione della Genesi è in grado di fornire informazioni al riguardo quanto il bambino che sta davanti alla vetrina di un negozio.

Intoccabilità ed inaccessibilità sono però fenomeni sociali, cioè fenomeni di potenza e di impotenza. Ciò significa, applicato al linguaggio: innanzi tutto, dà l'impressione di "bello" il linguaggio che si distacca dalla quotidianità sociale, dunque il "linguaggio elevato", il linguaggio che rivolge la parola all'ascoltatore non dal piano dell'inquilino della porta accanto, ma lo chiama da una "sfera superiore" (qualunque cosa possa significare quest'espressione) e lo "eleva". Non a caso, in tutte le culture in prima linea è considerato come "bello" (=solenne) il linguaggio sacerdotale. Il linguaggio di corte, quello giuridico e, in breve, tutti i linguaggi dell'autorità forniscono quei caratteri di distanza indispensabili alla bellezza e alla sublimità del "linguaggio dell'arte".

Nessuna meraviglia che, in epoche di livellamento dei gradi sociali o in periodi di egualitarismo ideologico, il concetto di "bellezza", inteso come reazionario, classicistico o simili, divenga obiettivo di attacco, sebbene soltanto in questi momenti le differenze di grado inizino la loro sopravvivenza esclusivamente estetica: il paggio di corte finisce come liftboy in livrea. Il naturalismo del linguaggio, coltivato in periodi del genere, che adegua consapevolmente l'idioma artistico a quello quotidiano, può certo produrre opere grandiose, ma bisogna ben ponderare se queste opere debbano essere attribuite all'"arte" o se non rappresentino piuttosto un genere completamente nuovo. Gli attuali radiodrammi o newsreels americani hanno tratti, difetti e pregi completamente diversi dalle opere d'arte. Nell'America d'oggi viene ritenuto autore stampabile uno scrittore che sa scrivere nel modo in cui l'editore crede parli il suo autista.

Ma ciò che chiamiamo arte proviene chiaramente da epoche in cui i rapporti di potere, dunque le differenze di rango sociale, e quindi, anche le differenze sociali del linguaggio, esistevano naturalmente. Di fatto, la distanza della bellezza o dell'opera d'arte è a tal punto un riflesso della distanza sociale ed anche del dislivello sociale (intensità della tensione) che, per quanto questa tesi possa suonare spiacevole, la neutralizzazione delle classi paralizza l'arte: un processo la cui tipologia era stata descritta già più di un secolo fa tanto da Hegel quanto da Marx, anche se non espressamente riguardo all'arte ma allo "spirito" in generale. Con la sua idea del "superamento" (Aufhebung) della filosofia, Hegel non aveva inteso nient'altro che il superamento di quella situazione di tensione sociale in cui solo la filosofia è possibile e necessaria.

Le epoche di restaurazione, al contrario, che si richiamano ancora ad ordinamenti di rango, ma non più con la coscienza

pulita, oppure i secoli ipocriti, che cercano di nascondere i loro conflitti di classe, trasformano l'"altezza" (dell'arte, del linguaggio, ecc.) in quella "profondità" difficilmente identificabile socialmente, ma chiaramente antiegalitaria, che poi, per quanto questo possa essere paradossale, "eleva" ancora. Gli scrittori "profondi" sono, in un certo senso, i sacerdoti per propria nomina della società borghese. Nessun secolo ha così abusato della parola quanto il diciannovesimo con i suoi decenni che si protendono nel ventesimo.

Che cos'hanno a che fare con Kafka queste riflessioni? La lingua di Kafka è una lingua "elevata"?

Sì e no. Sì, nella misura in cui la sua lingua non è la lingua quotidiana. No, nella misura in cui la sua lingua non è più solenne della lingua quotidiana, ma più sobria,⁴⁶

Per la prima volta nella letteratura, infatti, in Kafka la "elevatezza" dello stile è una conseguenza della distanza dal mondo come intero, non della distanza di una classe di uomini da una classe superiore entro lo stesso mondo. La parola "elevatezza" perciò non significa nemmeno più che la lingua "eleva" il lettore o lo solleva, ma soltanto che la lingua/a emergere il lettore dalla quotidianità, perché proprio il respinto non conosce una quotidianità, la quale presuppone sempre "un'appartenenza".⁴⁷ È la lingua di chi non si sente legittimato a parlare in modo diverso (cioè più intimamente) *dal postulante, davanti allo sportello dell'autorità*. La distanza del linguaggio è la distanza che il respinto eo ipso crede di dover rispettare, ancor prima della richiesta, nel rapporto con il mondo che lo respinge; è il linguaggio dell'umile che parla ufficialmente, poiché gli è lecito al massimo parlare ufficialmente; ma contemporaneamente è anche la distanza dell'impiegato non interessato, che non degna il postulante di nient'altro che un disbrigo o una consolazione d'ufficio. Se in Kafka questi due

linguaggi della distanza convergono in un unico tedesco burocratico trasfigurato, ciò è altrettanto naturale come quando, in un linguaggio religioso, la parola di potenza di Dio e la parola di impotenza della creatura si condensano in un unico idioma trasfigurato. In Kafka, la condensazione è tanto più naturale quanto più egli si vede con gli occhi del mondo, vale a dire dà torto a se stesso: quindi accetta moralmente la distanza con cui il mondo lo tiene alla larga e, facendo questo, assume naturalmente anche lo stile linguistico del mondo (nei confronti di se stesso).

In effetti l'idioma di Kafka non è soltanto il suo o quello di K., ma quello di tutte le sue figure. Non esistono propriamente differenze tra i linguaggi degli stupidi, degli intelligenti, dei grandi o dei piccoli.

È ovvio che un tale linguaggio della distanza escluda determinate impostazioni di tono, come la familiarità, l'entusiasmo, l'incontrollatezza, lo sdegno, ecc. Alcune delle sue proposizioni spaventano per la loro precisione, che è propria dei comunicati ufficiali; altre hanno l'esattezza, la meticolosità e la flessibilità di leggi che esigono la lettura più precisa, poiché l'ignoranza della legge non protegge dalla pena; altre hanno il tenore di referti medici; altre, infine, il tono dimesso di suppliche. Ma la sua lingua parla sempre nel protocollo, e "linguaggio protocollare" è l'espressione senz'altro più appropriata per l'idioma di Kafka.

Questo linguaggio protocollare è ciò che rende il mondo di Kafka "bello", pulito e preciso; non diversamente dal foglio ufficiale che conferisce al caso su di esso registrato (e perfino al più criminale) l'aspetto di una cosa che, da quel momento in poi, *in quanto registrata*, è "*in ordine*". Vale a dire: *la precisione pedantesca dell' accertamento diviene, in un certo qual modo, la giustificazione del dato di fatto in esso protocollato*. Essa non dice certo: «ciò che è, è razionale», ma

«ciò che è, è in ordine». Ed è difficile decidere quale delle due formule sia la più dannosa. Quello che vale per il foglio ufficiale vale anche per la lingua di Kafka: ciò che essa rappresenta, a differenza della letteratura di critica sociale (e perfino di quella surrealistica), non è solo l'orrore del disordine, ma anche l'ordine dell'orrore, e ciò che essa fa comprendere a chi sa correttamente prestarle orecchio è anche il sì che essa dice a questo no.

Eppure la lingua di Kafka è graziosa

Che il mondo e la lingua di Kafka, malgrado la loro pietrificazione (o, più esattamente, in virtù della loro pietrificazione) siano "belli", risulta ora ben comprensibile. Difficilmente intelligibile appare però il fatto che la lingua kafkiana nonostante ciò si possa muovere con perfetta grazia. Difficilmente intelligibile, poiché la "grazia" è proprio la promessa della benevolenza malgrado la distanza; è anzi costantemente commozione e scioltezza giocosa: dunque il contrario della pietrificazione. La "grazia" è una scioltezza così perfetta da poter perfino trasformare anche la paura in un qualcosa di "incantevole", cioè in "timidezza".

Come si deve intendere la grazia davvero innegabile della prosa kafkiana?

Come un salto a lato dell'impotenza. Proprio in quanto il mondo è considerato la potenza superiore assoluta ed esclude ogni libertà effettiva, la lingua salta verso le mille possibilità immaginate, i congiuntivi e le frasi ipotetiche, per "giocare" così, non gravata dalla realtà. «Tra i miei mucchi di terra», dice il tasso nel racconto La tana, «posso naturalmente sognare qualunque cosa, anche un'intesa, pur sapendo benissimo che una cosa di questo genere non

esiste».⁴⁸ "Posso" e "se". «Se un'acrobata a cavallo, fragile, tistica, venisse spinta per mesi interi senza interruzione in giro sulla pista sopra un cavallo vacillante a un pubblico instancabile da un direttore di circo spietato sempre con la frusta in mano, continuando a frullare sul cavallo, gettando baci, oscillando sulla vita, e se questo spettacolo proseguisse in mezzo al fracasso dell'orchestra e dei ventilatori nel grigio futuro che continua a spalancarsi sempre, accompagnato dall'applauso, che si estingue e poi torna ad ingrossare, di mani che sono veri martelli a vapore»⁴⁹ e soltanto a questo punto abbiamo ciò che può accadere in seguito (In loggione). Qui, in effetti c'è tutto: il Se "sciolto", "il gioco" di circo e cavallo, l'inutilità del maneggio a forma di carosello che ricomincia a più riprese, infine la dimensione di morte data da frusta e martello a vapore; in breve: la grazia nasce dal fatto che il linguaggio, simile ad un cane che gioca, scorazza intorno alla potenza superiore del mondo che occupa tutta l'ampiezza della strada; la sua leggerezza è la leggerezza di chi viene reputato troppo leggero in confronto al peso del mondo e la sua serenità è quella di chi non viene preso sul serio, non quella di chi non è serio.

IV Ateismo che si vergogna

Kafka fa parte della storia dell' ateismo che si vergogna

Solo di tanto in tanto abbiamo preso in mano fino ad ora quella chiave che solitamente è considerata come il grimaldello per penetrare nell'opera di Kafka. Kafka viene definito come "homo religiosus", si assicura che l'unico accesso al suo mondo sbarrato sia quello religioso.

Anche noi ci siamo imbattuti in quei motivi kafkiani fondamentali come colpa, redenzione, grazia, trascendenza, potenza superiore, sacrificio, che difficilmente possono essere discussi sotto un titolo differente dal religioso; anche se poi è risultato che quelli che Kafka ha descritto con concetti presi a prestito dal linguaggio religioso *erano rapporti dell'uomo con l'aldiqua e non con l'aldilà*. Resta tuttavia innegabile che già questo "prestito" (il minimo, che nemmeno il più scettico può negare) rappresenta pure un problema.

Se abbiamo rinviato così a lungo la trattazione di Kafka come "homo religiosus", ciò è accaduto perché quest'espressione non ci sembra costituire una risposta, ma un problema: resta dubbio ciò che questa parola può designare nel nostro mondo secolare. La storia delle religioni positive offre una lunga serie di definizioni di funzioni religiose ben distinte: Salvatore, santo, profeta, apostolo, fondatore, riformatore, eretico e così via. Nessuno, interrogato su "che cosa" siano stati San Francesco o Budda, si limiterebbe alla vaga risposta: un "homo religiosus". D'altra parte, però, nessuno neppure oserebbe applicare a Kafka una delle diverse definizioni nominate sopra. In effetti, l'incerta espressione in fondo non può nemmeno venir realmente precisata; ciò che solo può essere fatto oggetto d'indagine e di

comprensione è perché Kafka sia stato classificato in un modo tanto vago.

Salta immediatamente agli occhi, infatti, che coloro i quali, in modo così precipitoso e così generico, hanno applicato alla posizione fondamentale di Kafka l'investitura dell'espressione "religiosa", non sono riusciti a collegare alla parola nessuna concreta concezione religiosa. L'investitura di Kafka ha avuto luogo nella letteratura, dunque in una sfera già da molto tempo divenuta irreligiosa, o almeno indifferente alla religione. In una sfera a cui lo stesso Kafka (se mai egli può essere annoverato da qualche parte) certamente apparteneva ancora.

Qualunque cosa l'espressione possa significare: ormai solo la circostanza che un autore non "praticante" alcuna religione positiva concepisse se stesso come uomo religioso, in un mondo completamente senza Dio; definisse lo «scrivere come una forma di preghiera»⁵⁰ e venisse celebrato come religioso da uno strato della cultura altrimenti religiosamente indifferente, è tanto sorprendente che perfino il più diffidente non può passarvi davanti semplicemente, come se si trattasse di un problema apparente. Effettivamente i problemi della religione secolarizzata (o forse della secolarità ri-religiosizzata) sono personificati nell'opera di Kafka in modo così rappresentativo che la spiegazione della sua religiosità (poiché di questa si tratta e non di "religione") promette di spiegare insieme tratti molto generali della situazione spirituale del presente.

«In Germania sono i teologi», ha detto una volta Heine, «a porre fine al buon Dio - on n'est jamais trahi que par les siens». La verità di quest'osservazione è evidente. Se, nell'Educazione del genere umano di Lessing, Dio stesso conduce l'uomo fino a quel termine dell'educazione in cui l'uomo diviene emancipato e Dio superfluo, allora è addirittura Dio

stesso, non il teologo soltanto, a rendere Dio non indispensabile; è Dio stesso che si ritira; ma è anche Dio stesso che rappresenta il suo ritiro come una positività religiosa. Quando Hegel, proveniente dalla scuola di teologia di Tubinga, mescola il concetto giovanneo di spirito con elementi presi a prestito dalla "raison" e dall'illuminismo", egli distrugge il concetto di Dio che si presume vuole salvare. In fondo, si può considerare l'intera filosofia tedesca da Lessing a Hegel, questo strano fenomeno intermedio tra religione e scienza, (che per es. praticamente non esisteva nella Francia dal doppio binario: solo religiosa oppure solo naturalistica, e solamente oggi comincia a sorgere sotto l'influsso della filosofia esistenziale tedesca), come un processo *in cui la religione è stata annientata dalla salvezza e salvata dall'annientamento*.

Ma è stata salvata appunto anche dall'annientamento. Come è corretto leggere la storia dello spirito e dell'arte tedeschi del XIX secolo come storia della secolarizzazione, così è necessario considerare, contemporaneamente, il motivo opposto: cioè che l'ateismo stesso è stato inteso come un fenomeno religioso. In Germania un ateismo chiaro e scoperto era una rarità; a dire il vero esisteva in ambienti non borghesi: ad esempio nel caso di Federico il Grande di Prussia; così come, anche in Francia, l'irreligiosità era stata monopolio di un ambiente non borghese: la nobiltà. Ma quando l'illuminismo divenne ideologia della borghesia, esso ebbe invero in Germania rappresentanti di grande caratura, ma ben poca fortuna. L'infelice storia della borghesia tedesca, infatti, è costituita appunto dalla fase in cui essa non era ancora sicura di se stessa e dalla fase in cui non era già più sicura di se stessa. Ancor prima di divenire sostanza storica, anzi ancor prima che i residui feudali fossero rimossi come componenti del potere, appariva già all'orizzonte il

"fantasma" di una classe non borghese, una classe la cui prima azione consistette nel togliere di mano alla borghesia i suoi argomenti anticlericali ed antireligiosi. Che con ciò la borghesia sia caduta nell'insicurezza sulla propria posizione religiosa o deistica o ateistica, è perfettamente comprensibile. Chiaramente ateista la borghesia tedesca lo fu di nuovo, a differenza di quella francese, soltanto nelle scienze naturali e nella tecnica, dunque laddove un'espressa negazione era superflua e l'utilità evidente. Altrimenti niente.

In effetti, per molti documenti del secolo XIX (ad esempio, per Wagner) è difficile decidere se contengono ancora residui religiosi oppure se siano già nuovamente compresi nel processo della ri-religiosizzazione.

Il fatto che questa ri-religiosizzazione proceda dialetticamente (dunque per lo più non come mero ritorno, mediante conversione) sorprende poco. Piuttosto, la raggiunta fase dello stesso svuotamento del divino è stato spiegato per lo più in senso religioso: la natura dissacrata è stata resa elemento della religione (uno sviluppo che, passando per la "monistica" religione della scienza, ha portato fino al nazismo); oppure la fine degli dèi è stata presentata in una prospettiva apocalittica (quindi religiosa) ("Il crepuscolo degli dei"); oppure l'uomo che era condannato a doversi trovare nel nulla, è stato mitizzato (il "superuomo"); oppure l'uomo, che non "trovava" più Dio, ha interpretato questa introvabilità come un effetto del Dio che si sottraeva (Rilke, Elegie Duinesi). Tutte queste varianti, al tempo stesso grandiose ed ambigue, fanno parte della non ancora scritta Storia dell'ateismo che si vergogna, senza la comprensione della quale la storia dello spirito tedesco degli ultimi centocinquanta anni non sarebbe compitabile.

Che anche il profilo di Kafka prenda rilievo su questo sfondo è ciò che si rivelerà ripetutamente nel corso delle riflessioni che seguono.

*Kafka permette l'irreligiosità
e si assicura una positività minima*

«Taluni negano il dolore», scrive Kafka nei suoi aforismi filosofici raccolti sotto il titolo di Egli (1920), «richiamandosi al sole, egli nega il sole richiamandosi al dolore [...]. La forza di negare [...] l'abbiamo sempre, non invece il coraggio.»⁵¹

Non invece il coraggio. Ciò significa: se ci è lecito prendere seriamente questo passo, Kafka non era credente. Ma non aveva il coraggio della propria irreligiosità. La situazione di irreligiosità gli è insopportabile, il "trovarsi-nel-nulla" sarebbe il crollo; il crollo con cui egli in effetti combatte continuamente: per anni e anni della sua vita aderì a mezze dottrine di redenzione, come l'antroposofia di Steiner,⁵² il Mazdasnan,⁵³ e ciò non perché queste religioni da scala di servizio avessero qualche somiglianza con il suo stile filosofico o religioso - l'abisso tra le impressionanti scemenze di queste dottrine di salvezza e la sua sobrietà è smisurato - ma perché doveva fare il salto dal nulla nel "qualcosa", in un qualcosa, o nell'affermazione totale dell'essente, nel mero dato di fatto dell'esistere. Il salto di Nietzsche dal nichilismo all'"eterno ritorno" ne era stato, anche se non il modello effettivo, certamente il precedente filosofico. Anche per Kafka rimaneva soltanto questo spoglio minimum. «Non si può dire che manchino di fede», si dice nella Considerazione 109", «Il semplice fatto che viviamo ha un valore di fede inesauribile».

«Ci sarebbe, in questo, un valore di fede? Ma non si può nonvivere».

«È proprio in questo "non si può" la forza forsennata della fede».⁵⁴

Kafka rappresenta un ritualismo privo di rituale

Oggi, negli ambienti più diversi, si è abituati, a guardare dall'alto in basso alla religiosità senza religione, approssimativa ed annacquata, che aveva caratterizzato il secolo XIX, come ad una spregevolmente disimpegnata faccenda dei nostri nonni e bisnonni. I versi goethiani:

«Chiamalo come vuoi:
Chiamalo felicità! cuore! amore! Dio!
Non ho un nome che lo esprima!
Il sentimento è tutto»,⁵⁵

sembrano testimoniare chiaramente che ancora non si sapeva in che cosa consistesse soprattutto l'oggetto di questa fede (se questo "sentimento" poteva essere chiamato "fede"); l'esaltazione - così pareva - rappresentava solo l'"altra faccia positiva" di non obbligatorietà ed inesattezza, sebbene "religio" non significasse in origine nient'altro che "esattezza".⁵⁶

Gli spregiatori di questa religiosità senza religione erano, come si è detto, numerosi; ma le loro postazioni si trovavano oltremodo lontane le une dalle altre. Da un lato, si criticava prendendo le mosse dalla posizione dell'irreligiosità radicalmente ottimistica: in questa prospettiva, la fede agiva come "paura del proprio coraggio". Dall'altro, invece, si attaccava dal terreno della fede radicalmente disperata, ossia

kierkegaardianamente, partendo da quella posizione per cui la disperazione della fede veniva tenuta ferma come estremo motivo di fede: da questa ridottissima posizione, la religiosità appariva poco seria ed estetizzante. La filosofia esistenzialista diede fiato ad un corno accordato in un modo simile. Essa prese a prestito da una parte il concetto di serietà, dall'altra l'ateismo, assumendo una posizione intermedia tra i due e generando pertanto, transitoriamente, l'eco più forte, non da ultimo perché, nella propria "seria" "decisione", non era decisa a nient'altro che alla propria decisione⁵⁷ e fissava talmente pochi obblighi, esattamente come l'estetismo da lei "decisamente" criticato. Gli ultimi e più volgari critici furono, infine, gli ideologi nazisti, che invero ripresero in blocco tutto il guazzabuglio di credenze, che il secolo precedente ci aveva lasciato in eredità («il sentimento è tutto»), ma iniettando a questo guazzabuglio l'obbligatorietà esterna del terrore e conferendogli in tal modo l'aspetto di una "religione" compatta e corazzata.

Quale contributo ha dato Kafka a questo attacco alla "religiosità senza religione" mosso da tutte le direzioni? Il suo contributo a questo attacco è chiaro: Kafka spinse di nuovo in primo piano quel motivo originario, ma andato perduto, della religione: la precisione, il ritualismo; e fece ciò sebbene non appartenesse ad alcun sistema rituale, a nessun gruppo unito da un rituale. Ciò che Kafka spinse in primo piano era uno spettro.

Infatti, la precisione in una cornice agnostica è spettrale. Quando, in rituali magici o religiosi, si esigeva e si realizzava la precisione, con questo era presupposto eo ipso che si sapesse (oppure che colui che possedeva il monopolio della conoscenza sapesse) irrevocabilmente a che cosa si mirava o che cosa si evitava con un certo passo, che cosa si favoriva o che cosa si metteva in pericolo con un'omissione. Nulla del

genere in Kafka; al contrario: ciò che doveva essere fatto egli lo sapeva meno delle generazioni a lui precedenti, che erano sempre vissute abitualmente nell'ovvietà della morale borghese. E se Kafka sapeva qualcosa, era di non sapere più che cosa si dovesse fare, quali doveri erano obbligatori: la musa dell'agnosticismo riscaldava la sua prosa. Il mostruoso imperativo categorico kafkiano (o quello dei suoi personaggi) potrebbe quindi venir formulato così: *«Esegui con precisione i doveri che non conosci!»*

È chiaro che questa posizione di scrupolosità o di "ritualismo" (contrariamente al rituale chiaramente definito) non è meno imprecisa della posizione della mera "religiosità". Mentre questo era stato un sentimento sospeso nell'aria, cioè privo di obbligazione, allora in Kafka si tratta di un'obbligatorietà sospesa nell'aria, vale a dire di un'obbligatorietà priva di contenuto, un ritualismo senza rituale. La prima posizione avrebbe permesso ancora dell'entusiasmo, questa permette ormai solo mortificazione di sé e disperazione.

(Al fine di prevenire errori va detto che questa «obbligatorietà sospesa nell'aria» non ha nulla in comune con quella dell'etica kantiana, quindi con il cosiddetto "formalismo"; piuttosto esse sono contraddittorie. Il formalismo kantiano è l'espressione più grandiosa della libertà del soggetto che non può conoscere o riconoscere alcun "dovere" contenutisticamente determinato, perché la garanzia reciproca di libertà dei soggetti costituisce proprio il contenuto dell'agire morale. L'obbligatorietà sospesa nell'aria di Kafka, invece esclude proprio la libertà: è formale e "neutrale nei confronti dei contenuti", perché per lui l'atteggiamento di precisa osservanza degli ordini è più importante del contenuto degli ordini stessi e più importante

della moralità di chi ordina. Il formalismo kafkiano è dunque quello dell'illibertà.)

Se questa combinazione di agnosticismo e ritualismo non avesse un significato assai attuale, se non gettasse luce sull'attuale moda kafkiana, non l'avremmo discussa così dettagliatamente.

Dove c'è, dove c'era agnosticismo collegato a scrupolosità e ritualismo? Dove ha valore l'imperativo categorico kafkiano?

Sotto il terrore fascista, sotto il quale nessuno sa che cosa di volta in volta viene preteso da lui o perché viene preteso qualcosa, dove però ci si attende da lui la più scrupolosa esecuzione dell'impenetrabile o dell'ignoto. Visto da questa prospettiva, l'attuale culto kafkiano tedesco e francese risulta un sintomo molto discutibile; nasconde un'affermazione indiretta ed inconscia di quella terribile condizione in cui non si era ritenuti degni di sapere, ma si era obbligati ad agire con precisione. Ciò che è stato fisicamente insopportabile, ora viene fatto oggetto di ammirazione nella veste poetica e l'orrore del passato invece di essere sobriamente serbato viene ricordato in una versione abbellita.

Come abbiamo visto, la precisione è "sensata", almeno internamente credibile e coerente, solo entro un rituale, poiché i sistemi rituali sono macchine di precisione. Ogni manovra ha come conseguenza un preciso scuotimento o, più esattamente, ogni omissione ha come conseguenza pericoli o catastrofi ben determinati. L'insieme del processo rituale mantenuto "meticolosamente" in funzione giorno e notte da un primitivo gruppo magico, mantiene in movimento contemporaneamente (agli occhi di questo gruppo) il suo stesso mondo e, in particolare, allontana i pericoli minacciosi. Tanto maggiormente un gruppo è esposto e insicuro, tanto più tassativa è la scrupolosità di un rituale: ansia e "precisione

meticolosa" sono immagini speculari e grandezze proporzionali.

L'ansia dell'individuo moderno, integrato insufficientemente o in nessun luogo, esposto da ogni lato, ha certamente motivi completamente differenti da quelli del "gruppo primitivo", ma anch'essa si cautela in forme e processi di tipo rituale. La psicoanalisi ci ha descritto innumerevoli immagini di sistemi rituali privati (patologici, dal punto di vista sociale). E l'entusiasmo trafelato con cui masse di milioni di europei si gettarono, contro il proprio interesse, nel mortale apparato falciante della macchina fascista ha una sua ragione anche nel fatto che la chiarezza irrevocabile di ordine e ubbidienza, che la macchina realizzava, era in grado di esercitare al tempo stesso un'attrazione, quasi si trattasse di una sorta di protezione e di salvaguardia dalla macchina stessa.

Il termine "precisione" ha dunque oggi un significato assolutamente a doppio taglio: designa tanto il modo in cui funziona il mondo pericoloso quanto la salvezza da questo mondo pericoloso. In un certo senso, esso è omeopatico: ci si attende la guarigione dal veleno contro cui esso viene preso.

In Kafka non avviene nulla di diverso. Anche per lui precisione non è solo il titolo per il Processo, non solo per il processo intentato ad uno dal mondo, non solo il titolo per il funzionamento della potenza superiore, ma, contemporaneamente, per l'atteggiamento che egli pretende dall'uomo o da se stesso. È chiaro che questa osservazione circoscrive di nuovo un qualcosa di simile alla "Gleichschaltung" (uniformazione); non è una prova da poco a favore delle nostre interpretazioni che convergono ripetutamente, sebbene prendano le mosse da problemi singoli molto distanti l'uno dall'altro.

La precisione e l'obbligatorietà, prese a prestito dalla scrupolosità del rituale, erano state certamente intese da Kafka come una misura contro la "religiosità" meramente psicologica (a differenza della "religione"). Ma dato che la sua precisione ritualistica "sta sospesa in aria", cioè non è la precisione di un rituale determinato, in tal modo Kafka si trasforma nell'apologeta dell' obbligatorietà e del ritualismo in generale. "In generale", quindi nell'apologeta del mero sentimento di obbligatorietà ritualistica. Del mero sentimento: dunque Kafka non conduce fuori dalla provincia soltanto psicologica, piuttosto psicologizza proprio quell'elemento di fondo della religione che in precedenza, proprio a causa del processo di psicologizzazione e di estetizzazione della religione stessa, aveva dovuto essere lasciato fuori, in quanto non assimilabile esteticamente. Dal momento che il ritualismo non legato ad alcun contenuto determinato non è obbligatorio, esso diviene ora proprio un fenomeno estetico, il che certamente conferisce alle opere d'arte di Kafka la loro disciplina, bellezza e profilo incomparabili.

Kafka è lontano dal ritornare ad una vera e propria religione. Egli oltrepassa la psicologizzazione e l'estetizzazione della religione rilevabili fino a quel momento, "guarnendo" esteticamente non solo i contenuti religiosi, ma anche ciò che distingue, una volta per tutte, l'atteggiamento religioso da quello estetico. Il suo radicalismo non potrebbe andare oltre. Ma esso non è radicalismo dell'inizio, bensì conclusione radicale di quel processo che egli presume di combattere. *Kafka fa parte dei suoi propri nemici: ne è il più radicale.* E se voleva saper distrutte le proprie opere, probabilmente era anche perché presentiva che, attraverso la forma della sua lotta, egli tradiva lo scopo della sua lotta.

Apologia dello stato incompleto

È straordinariamente semplice condannare la posizione caratterizzata dal titolo "religiosità senza religione" e accantonarla come una posizione fittizia. A me sembra invece che i problemi che stanno alla base della "posizione fittizia" neppure oggi siano ancora stati risolti, anche in modo approssimativo, anzi che essi non siano neppure stati realmente formulati. Anche chi è del tutto estraneo a qualsiasi religione positiva deve ammettere che le scienze hanno "confutato" e sostituito i sistemi dogmatici delle religioni, intese soltanto come "sistemi di enunziati e di sapere", ma non si sono occupate di esse come sistemi di questioni e non le hanno lontanamente sostituite in quanto tali; hanno trattato le religioni come se fossero teologie. Ma ciò esse lo furono sempre soltanto successivamente. Per quanto possano anche essere vere le risposte delle scienze, le questioni di religione hanno un tutt'altro tipo di verità; essendo la religione una prassi (un rituale), mediante la quale l'uomo ha cercato di mettere in ordine le difficoltà della sua esistenza, che superavano la sua capacità di comprensione e sopportazione, essa non ha trovato nelle scienze un erede, in ogni caso nessun erede veramente completo. Come si possa "superare" la morte delle persone più vicine e lontane, perché si sia ancora sottoposti a obblighi (se non c'è più il "sacro", dunque un'istanza che sanziona), su queste questioni né la scienza né la filosofia degli ultimi duecento anni sono state in grado di affermare qualcosa, a meno che l'una o l'altra non abbiano serbato in sé appunto ancora residui dello spirito cristiano o di quello stoico.

Il fatto che filosofia e scienza siano state le eredi delle teologie, ma abbiano ereditato soltanto in un modo incompleto; che abbiano ereditato solo la facoltà di dare

risposte e abbiano sostituito le risposte, ma non le domande, ha condotto l'uomo in una situazione indicibilmente ambigua. Al chimico, che segue la bara della propria moglie, la chimica non è in grado di dare nessuna risposta sul suo difficile momento; ma il messaggio della religione è per lui altrettanto non degno di fede (a meno che fuori del laboratorio egli non sia uno completamente diverso che in laboratorio). Che in tali situazioni debbano nascere forme e atteggiamenti misti, che non sono né scientificamente verificabili, né religiosamente vincolanti, è una cosa motivata così profondamente che, attraverso un mero appello alla "nettezza" delle distinzioni o un mero ricordo dell'antico carattere vincolante della religione, non si ottiene assolutamente nulla.

La chiamata senza colui che chiama.

Per Kafka Dio è morto.

La morte di Dio è per Kafka un fatto religioso

Ciò che negli ultimi duecento anni è accaduto in virtù della disgregazione della religione non è esaurientemente definito con il titolo di "psicologizzazione". Di gran lunga più importanti sono stati gli effetti esercitati dalla disgregazione sui fondamenti della morale.

Finché l'esistenza di Dio - perfino nella sua forma deistica più assottigliata - era stata riconosciuta come ovvia, la morale aveva avuto un suo fondamento. Ordini e divieti sono sensati solo se sono ordini e divieti di qualcuno; sono sacri e obbligatori solo finché colui che impartisce gli ordini, a sua volta sacro, li ha sanzionati con la propria esistenza. Se chi impartisce gli ordini (e i divieti) decade, con lui decade necessariamente la giustificazione dell'ordine. *Un ordine*

senza colui che lo impartisce perde tanto sacralità quanto obbligatorietà. Perché "debba" fare questa "buona azione", perché sia da evitare quella "cattiva azione", dovrebbe diventare d'un colpo largamente incomprensibile per il non credente, se fosse coerente. Il fatto che ci debba essere una morale non è più comprensibile. La morale è incapace di giustificare moralmente la propria esistenza. La domanda: «perché deve esserci il dovere?», la domanda sull'indispensabilità morale della morale avrebbe dovuto essere almeno posta. Se l'uomo fosse stato coerente.⁵⁸

È accaduto altrimenti. Già con Kant si ha un'inversione di religione e morale preparata da lungo tempo: l'esistenza di Dio non era più propriamente alla base della morale; piuttosto, la coscienza divenne la prova dell'esistenza di Dio. Ma nella coscienza morale borghese media dell'Europa questa inversione non ebbe neppure più luogo. Dio fu ritenuto "morto"... no, nemmeno "morto"; ma i suoi "ordini", cioè gli ordini morali - ora sentenze senza emittente - continuarono ad avere valore, per così dire, per grazia propria. Essi invero erano privi di sanzionamento, ma "valevano come" obbligatori. Il platonismo volgare della "filosofia dei valori" non è nient'altro che la conseguenza di questa "secolarizzazione". Se si rinunciava a "colui che impartiva gli ordini"(Dio), senza trovare il coraggio (che Stirner ad esempio aveva avuto) di rinunciare assieme a lui agli ordini impartiti, allora ad essi doveva essere assegnata un'esistenza autonoma, "sospesa", simile ad un'idea. In effetti, il "valere" (Gelten) fu introdotto nella filosofia come nuova forma dell'essere (da Lotze) e all'inizio del nuovo secolo esso fu reso un concetto fondamentale della filosofia accademica antinaturalistica (Rickert).

La manipolazione sofistica di questa filosofia consisteva nel rendere la differenza specifica tra "essere" (Sein) e "valere"

(Gelten) prova della validità di "ciò che vale" (Geltendes), derivando dal concetto l'esistenza di ciò che ha valore (Gultiges), così come nelle prove classiche dell'esistenza di Dio la sua esistenza era stata provata prendendo le mosse dal concetto dell'essere perfettissimo. Comunque stia la cosa, la morale da centocinquant'anni è diventata il chiaro ritratto della situazione della borghesia, che dava a se stessa le leggi, o almeno sperava o presumeva di darsene, e non desiderava più riceverle da un'autorità monopolizzatrice esterna.⁵⁹ L'anonimia della morale valida senza colui che impartisce gli ordini non crea dunque - per quanto fosse dubbia la sua formulazione filosofica - alcuna difficoltà alla comprensione sociologica: se, come esige la società borghese o almeno la sua ideologia, *colui che impartisce ordini e colui che obbedisce sono identici*, la sanzione della morale è ripartita tra tutti oppure sparsa in un modo così generale che non sembra essere "in nessun luogo". Questo nessun luogo e tuttavia esser-ci trovò la sua espressione accademica nel platonismo volgare della "filosofia dei valori" che trasferiva il "valore" su un piano specifico, sottratto alla realtà.⁶⁰

La paradossalità degli "ordini senza colui che impartisce gli ordini" naturalmente è stata sentita "in qualche modo" nel corso del secolo. Si sono tentate soluzioni a metà: si trasformava in Dio la morale stessa o si divinizzava qualcos'altro: l'"io" (Stirner) o l'"essente" ("sacralità della vita", del "popolo", ecc.). Perfino laddove, come nel marxismo, questa o quella morale venne smascherata come divinizzazione di interessi di dominio, la semplice esigenza morale di un ordine sociale equo, dunque morale, ed il carattere sacrale dell'obbligo continuarono comunque ad esistere naturalmente. Di fare riflessioni sui motivi di fondo della propria passione morale, il marxismo non ha avuto tempo: nemmeno indirettamente sulla ragione della sanzione

morale esso ha formulato nulla che andasse oltre filosofemi borghesi. Ciò è ben comprensibile, poiché un medico che, presso il letto di un malato, si domandasse perché debba guarire e perché mai gli uomini debbano ritornare sani, non sarebbe proprio raccomandabile.

L'incoerenza degli "ordini senza colui che impartisce ordini" fu chiaramente visibile, oltre ai nichilisti russi, soltanto a due uomini: Nietzsche e Kafka. In effetti Nietzsche, nonostante l'ampiezza del movimento naturalistico del secolo XIX, fu l'unico della sua generazione che ebbe in mente la questione della *legittimità della morale in genere*, quando sottopose la morale cristiana alla sua critica. I suoi titoli «Dio è morto» e «Al di là del bene e del male» sono, in ultima analisi, due variazioni su un unico tema.

Dalla situazione definita da «Dio è morto» prende le mosse tutto ciò che Kafka scrive. Nella 47^a delle sue Considerazioni, egli descrive se stesso come un «corriere, il quale galoppa attraverso il mondo e, non essendoci re di sorta, [...] grida i propri messaggi divenuti privi di senso». E anche come uno che la farebbe volentieri finita con la propria misera esistenza, ma «non osa farlo per via del giuramento da lui prestato».⁶¹

La situazione non può essere descritta in modo più spietato. Egli è corriere di un re che non esiste. Ed è legato a colui che non esiste attraverso il giuramento di servizio. Vale a dire: Kafka prende alla lettera la situazione sopra descritta, in cui gli ordini (il "giuramento di servizio") sono ancora obbligatori, sebbene colui che li impartisce è stato "cancellato".⁶² Alla fine, dunque, Kafka descrive ciò che ognuno nel secolo XIX e all'inizio del XX ha comunque fatto, senza rendersene conto: cioè il mantenimento del giuramento di fedeltà senza la fede nell'esistenza di colui per cui si mantiene il giuramento; soltanto che egli appunto

dissipa le nebbie che avevano creato confusione intorno a questa prassi morale, rappresentando l'ambiguità di questa situazione per quell'autentico paradosso che è. Fino a questo punto Kafka è veritiero. Ma solo fino a questo punto.

Infatti, come e con quale scopo Kafka formuli il paradosso è di nuovo ambiguo. In nessun caso per spezzare (come aveva fatto Nietzsche) l'obbligatorietà del giuramento di fedeltà; probabilmente, soltanto per cogliere se stesso e noi in flagranza di questo paradosso e lasciarvi cadere tanto se stesso quanto noi. Parecchie cose depongono addirittura nel senso che egli tenta in qualche modo di trarre un frutto religioso dalla circostanza dell'ancora mantenuto giuramento di servizio, pronto a vedere il paradosso stesso ancora come paradosso religioso.

Nel racconto Un messaggio dell'imperatore (molto simile alla 47ª Considerazione) incluso nel gruppo intitolato Un medico di campagna, si dice che il re morente («Dio è morto»!), in punto di morte, «ha inviato a te, a un singolo»⁶³ un messaggio. Ma il messaggio non arriverà mai; il cammino da lui fino a noi, o al "singolo", è troppo lungo. La fila di stanze del mondo, che si inserisce tra l'imperatore morto e noi è incommensurabile. Fino a questo punto l'effetto finale antireligioso appare vincente: l'imperatore è morto, e l'infinità del mondo, che compare come "spazio intermedio", è manifestamente più grande del potere del messaggio divino che non riesce a giungere appunto per l'enorme distanza tra Dio e noi. Ma quest'enorme "spazio intermedio" è per Kafka appunto non solo una negazione del religioso, ma una negativa religiosità. Egli è continuamente pronto a connotare positivamente i ritrovati della sua disperazione. Con la categoria dello "spazio intermedio" ciò è facilmente possibile, tanto logicamente quanto emozionalmente. Lo spazio intermedio infinito (mondo o tempo) acquista il significato

supplementare della "irraggiungibilità" di Dio; e questa "irraggiungibilità" (che significa contemporaneamente: Dio non può raggiungerci e noi non possiamo raggiungerlo) si rovescia continuamente in cortocircuiti nella trascendenza, che era stata fino ad ora un «attributo» positivo di Dio. In Kafka, si ha ripetutamente l'impressione che il fatto di non essere raggiunto dal messaggio di Dio divenga per lui la prova dell'esistenza di Dio.

Forse quest'ultima formulazione è troppo accentuata. L'ambiguità di Kafka deve essere compresa in tutta lealtà. Egli è come un uomo circondato dall'oscurità, che una volta gridi aiuto verso l'alto, un'altra esamini le assi nel pavimento, una volta tenti con tutte le forze di aprirsi un passaggio verso destra e poi, improvvisamente, provi di nuovo a fare la stessa cosa a sinistra. Che in ognuno dei suoi disperati tentativi egli fosse persuaso d'essere sulla via, sull'unica via giusta: ammettere ciò sarebbe senza senso. L'andare da una parte e dall'altra, l'ambiguità delle sue iniziative, prova soltanto che egli non sa affatto se ci sia una via verso l'esterno; testimoniano soltanto l'evidenza del suo desiderio disperato di uscire fuori.

Il dubbio costante impedisce che egli formuli mai un'affermazione in forma reale di tesi. E, per quanto ciò possa suonare assurdo: proprio questo essere escluso di un'affermazione netta, l'eterno "forse, forse anche no", dà ancora alle sue affermazioni la forma disperata di opere d'arte. Se avesse saputo chiaramente in quale direzione si trovava la sua via d'uscita, allora sarebbe stato considerato "solo" come credente o "solo" come un saggio o "solo" come un "poeta di tendenza". Ma, dal momento che dubita disperatamente e "non dice ciò che pensa" (perché non sa ciò che pensa), egli continua a rimanere in quella dimensione di "neutralità" che siamo abituati a considerare come la

dimensione delle formulazioni artistiche; soltanto che in lui proprio questa neutralità non indica che egli si è ritirato nella "torre d'avorio", bensì che è rinchiuso in una torre. Che i suoi tentativi e le sue grida d'aiuto agiscano "artisticamente" è l'effetto del suo dubbio e della sua disperazione. *La preghiera dell'orante disperato diviene poesia*. E chi ignaro osserva il detenuto che salta avanti, indietro, a destra e a sinistra, tentando vie d'uscita, può scambiare i suoi passi per il "pas" di un ballerino ed il suo andare da una parte e dall'altra per una pantomima; perfino al detenuto stesso può talvolta apparire come se stesse mettendo in scena soltanto un balletto privato. Che Kafka talvolta si vedesse così è certo.

L'innegabile nesso tra scetticismo e arte (che ancora una volta nel romanticismo era divenuto temporaneamente chiaro ed era stato pienamente intuito da Kierkegaard) era stato certamente quasi sempre dimenticato da artisti e pubblico. In Kafka, l'affinità tra dubbio e arte diviene visibile ancora una volta in modo esemplare. Se egli è un "escapist", non è già perché tenti l'"escape" dalla realtà nel paese della fantasia, ma al contrario, perché l'accesso all'univocità di una fede o a quella di un determinato tipo di vita in un mondo determinato gli era negato. Nella sua vita egli sarebbe stato volentieri (questo nel senso più vero della parola) altro da un artista: a questo, e soltanto a questo, mirano tutti i suoi sforzi artistici. Che in Francia Kafka venga compreso come un artista esistenzialista, è del tutto legittimo. Egli infatti rende ancora una volta chiaro lo sfondo "esistenziale", preestetico, per lo più coperto: lo scetticismo, senza il quale l'esistenza dell'artista è incomprensibile. Ma egli è in certo senso proprio l'"ultimo artista", poiché non approva i propri presupposti artistici, ma li maledice.⁶⁴

Kafka è un marcionita. Crede in un Dio malvagio, non in nessun Dio. Trasforma l'immorale nel sovra morale

Ma anche così non è detta ancora l'ultima parola sullo scetticismo e sulla religiosità di Kafka. Troppe cose restano ambigue. Non solo quando parla a tesi, oppure sottopone a verifica tesi attraverso la forma della favola. Se noi stessi ammettessimo che Kafka "intendeva dire" ciò che diceva, continuerebbe a rimanere indeciso se quanto è espresso in forma di tesi descriva atteggiamenti esistenti dell'uomo oppure atteggiamenti dovuti. Ma molto più di questo resta ambiguo.

Nei nostri paragrafi introduttivi (p. 30) avevamo enumerato a quanti mondi Kafka non appartiene, vale a dire quanti obblighi virtuali egli trascura... obblighi dalla provenienza più diversa, obblighi che vengono da autorità completamente eterogenee. Non vi può essere alcun dubbio che in Kafka le autorità più diverse si siano condensate in un'unica "autorità in genere"; ma non possiamo attenderci che questa autorità sia in sé coerente, poiché ciò che la rende una è esclusivamente il fatto che le autorità tutte assieme abbiano di fronte, come correlato, *un'unica mancanza di autorità, ossia quella non appartenenza ed illegittimità della sua propria esistenza, instancabilmente descritta da Kafka*. L'ambiguità dell'autorità (se dunque questo singolare è permesso) giunge fino al punto che essa cambia di colore tra "mondo" e "Dio"... un cambiare di colore che con nessuna manipolazione può essere fissato definitivamente in un unico colore. La disputa sul colore della madreperla è irrisolvibile.

Ciò nonostante in Kafka, di fronte a questa autorità dal colore cangiante, emergono questioni religiose tradizionali: la più importante tra esse è la questione della teodicea.

La domanda consueta sulla teodicea suona all'incirca: «Ammesso che Dio sia buono, ammessa inoltre l'esistenza del male: come sono conciliabili questi due dati di fatto contrastanti?»

A questa domanda sta di fronte l'argomento tradizionale dell'ateismo: «Ammessa l'esistenza del male: essa è conciliabile con la realtà di un Dio? No».

Non altrimenti da come era da attendersi dopo quanto precede, Kafka assume una posizione intermedia. Riassunta a mo' di formula, la sua posizione suonerebbe: «Ammessa l'esistenza del male: come dobbiamo immaginarci le potenze che crearono o amministrano il male, o ne godono perfino?» Risposta: «Come potenze malvagie. Come un Dio malvagio».

In effetti, in Kafka rivive l'idea marcionitica, secondo la quale il Dio creatore è "demiurgico", quindi "malvagio" e la corrispondenza è tanto più sorprendente in quanto in Marcione⁶⁵ questo Dio creatore (a differenza del Dio dell'amore) è al tempo stesso il Dio della "legge", dell'Antico Testamento: anche in Kafka l'istanza divina, la legge e la "malvagità" coincidono. Con questa sua deduzione dalla miseria della vita umana ad un dio parimenti "miserabile", Kafka si trova solo nel mondo moderno. L'epoca moderna, infatti, o ha accettato semplicemente l'antica tradizione della teodicea e quindi gettato sull'uomo la colpa di ogni malvagità, oppure per ribellione verso l'ingiustizia del mondo ha negato il Dio giusto e così Dio in genere.⁶⁶

La prima soluzione della teodicea, che carica la colpa sull'uomo, gioca certamente in Kafka un ruolo decisivo. Gli abitanti del villaggio del Castello sono convinti della sua giustizia: in parte, nel senso che dall'istanza suprema può venire soltanto del bene (perfino se questo bene li rende infelici e si maschera nella forma di un uomo-dio di nome Klammm assonnato, taciturno, esigente solo dei suoi diritti di

letto); oppure nel senso che come "bene" vada definito appunto quello che proviene o viene preteso dall'istanza suprema. «Ciò è ben fatto, e certo» dice l'ostessa nel Castello, «Klamm vuole così».⁶¹ Non è nemmeno necessario sottolineare ancora una volta espressamente in che modo orrendo questo "dunque", cioè questa identificazione di "potere" e "morale", venga incontro agli odierni residui della disponibilità all'uniformazione. Ma l'uniformazione che K. tenta o compie è ancora di gran lunga "moralmente" più spaventosa.

Per K., lo straniero, infatti, l'identificazione è un crampo. Da outsider, quale egli è, ha la possibilità di conoscere la malvagità del potere. Quindi egli non identifica ingenuamente il potere e il diritto, come fa invece l'ostessa, ma riconosce invece il potere conosciuto come malvagio. Ora, però, dato che l'approvazione include la legittimità di ciò che viene approvato, K. approva il Dio malvagio come legittimo e definisce continuamente l'istanza suprema come istanza che non è soggetta alla legge. «Le nostre leggi non sono purtroppo universalmente note», si dice nel racconto La questione delle leggi, «sono un segreto di quel piccolo gruppo di nobili che ci domina... La nobiltà sta fuori della legge»⁶⁸ (spaziatura mia). Kafka, dunque, caratterizza l'immorale trasformandolo in extramorale e questo nel sovramorale.

Ma anche questo non è ancora il climax. Infatti, dal momento che le leggi non sono vincolanti per il gruppo di nobili, forse esse non ci "sono" affatto. «Può darsi», continua Kafka, «che queste leggi non esistano nemmeno».⁶⁹ Vale a dire: è possibile che esse abbiano esistenza solo nell'obbedienza, solo in chi vi si attiene (e certamente non le conosce). Quindi, non solo le autorità non sono vincolate dalle loro proprie leggi, ma alle leggi hanno anche in certa

misura già "rinunciato", dopo averle "emanate": ora esse sono ciarpame di legalità, qualcosa di cui i dominanti stessi non sono quasi più consapevoli, ed hanno la loro realtà unicamente in coloro che vivono in conformità ad esse, senza capirle. Che quest'immagine terrificante, nella misura in cui descrive soltanto l'automatismo del legalismo, sia vera, non lo si può negare. Ma che qui Kafka si limiti a descrivere non lo affermerebbero nemmeno i difensori a tout prix di Kafka. Forse qui è affermato con un certo disperato piacere l'ultimo paradosso morale; il paradosso di un, per così dire, super-Abramo, che già dubita che Dio si ricordi ancora del suo ordine di sacrificio e che ora, per metà disperato, ma anche per metà orgoglioso, obbedisce perché ormai l'obbedienza è l'unico "focus" della morale; e che potrebbe esprimersi all'incirca così: «Al mio Dio piace che io perda mio figlio. Perché non mi informa sulla mancanza di validità del suo ordine?» (Non sono parole di Kafka.)

Il processo della mania kafkiana di uniformazione (Gleichschalterei) certamente non raggiunge mai il suo scopo. Dal momento che K., come avevamo visto all'inizio, arriva di continuo, senza mai arrivare definitivamente, anche questo processo appunto oscilla di continuo. Il suo riconoscimento non è mai definitivo, si rovescia continuamente in un "questionare", e questo "questionare" continuamente in un autocalunniarsi. Il tenore della coscienza di K. suona: «Non merito di più». «Se non mi trovassi al di fuori, non vedrei affatto l'istanza cattiva come cattiva, ma potrei accettare eo ipso e con innocenza ciò che viene da lei come il "bene". Mea culpa.» (Non sono parole di Kafka.)

Ancora, alla fine del romanzo *Il processo*, durante il suo interrogatorio nella chiesa, K. esclama: «In genere come può essere colpevole un uomo? Qui siamo tutti uomini, l'uno come l'altro».⁷⁰ Vale a dire: egli comprende la sua colpa tanto

poco quanto noi. Ma nel romanzo questa ragionevole esclamazione di K. è seguita dalla terribile replica: «Giusto. [...] Ma così parlano di solito i colpevoli».⁷¹ In entrambe le proposizioni è Kafka che parla. A chi infine dia ragione non è possibile dare risposta.⁵

Poiché il mezzo kafkiano è il dubbio. E la forma di rappresentazione del dubbio è il romanzo dialogico.

Il parallelo con il Libro di Giobbe, che ha accompagnato Kafka per tutta la sua vita, è lampante: simile all'atteggiamento di Giobbe è che egli non riconosce senz'altro l'identità del "bene" e di ciò che viene dall'istanza suprema; che si azzarda a questionare; che il fatto di questionare lo mette dalla parte del torto; infine, simile a quello di Giobbe è il sacrificium intellectus: Giobbe alla fine riconosce Dio per il fatto che questi ha creato «ippopotami e cocodrilli», mentre egli non ha creato nulla. Allo stesso modo Kafka - o almeno K. - riconosce che la sua propria impotenza lo ha privato del diritto di mettere in questione i diritti. Se si considera che in Kafka, a differenza di Giobbe, l'istanza suprema non significa appunto più Dio, ma il mondo - in ogni caso molto di più - allora il suo atteggiamento non può essere definito altrimenti che un'autoumiliazione totalmente priva di dignità.

Kafka non vuole costruire il paradiso, ma entrarvi. Non è un teologo dell'ebraismo, ma un teologo dell'esistenza ebraica

Sul concetto kafkiano di redenzione possiamo esprimerci più brevemente che sul suo "ritualismo" e sulla sua "teodicea", poiché, in fondo, la nostra prima interpretazione del concetto kafkiano di vita ("voler-arrivare" e "tuttavia-non-arrivare") ha già sufficientemente chiarito che la redenzione

cui egli aspira ardentemente non è una redenzione dal mondo, bensì dal non-es- sere-nel-mondo.

Se si pone in primo piano il carattere terreno dello scopo, allora Kafka sembra avere qualcosa in comune con lo scopo di quei movimenti di liberazione il cui sguardo non è rivolto al regno dei cieli, ma ad un regno dei cieli sulla terra. In effetti, per un certo periodo di tempo, Kafka fu vicino al socialismo. Ma le sue opere ne offrono scarsa testimonianza, perché mentre i movimenti di liberazione vogliono costruire il "paradiso", Kafka vuole (con le sue stesse parole) "entrarvi": un'espressione estremamente discutibile, dato che ammette il paradiso come esistente ma anche un'espressione comprensibile, dato che appunto per lui, il non appartenente, ogni mondo, buono o cattivo che sia, in quanto egli non vi appartiene, rappresenta il paradiso. «La cacciata dal paradiso è, nella sua parte essenziale, un fatto eterno», si dice nella sua 64a Considerazione.⁷² Ma se la cacciata è eterna, allora è eterno anche il paradiso. Infatti il passo completo dice: «La cacciata dal paradiso, è, nella sua parte essenziale, un fatto eterno. Voglio dire che la cacciata dal paradiso è, sì definitiva, che la vita nel mondo è inevitabile, ma l'eternità del fatto (o, per dirla in termini temporali: l'eterna ripetizione del fatto) ci rende possibile non solo il poter restare perennemente in paradiso, ma il restarci in effetti, e sempre, che noi lo si sappia o non lo si sappia quaggiù».⁷³

Com'è ambiguo: da un lato, l'evento della cacciata sembra considerato «esistenzialmente», poiché non viene rivendicato semplicemente come un evento che è sì verificato una volta, ma come costantemente attuale. Ma proprio per questo il risultato dell'evento, l'esser cacciato, viene di nuovo minimizzato in senso religioso: infatti, dato che il processo ha luogo permanentemente, noi continuiamo ad essere, per così dire, con un piede in paradiso e con l'altro fuori.

Nell'oltrepassare la soglia abbiamo la possibilità di essere pietrificati. Ciò significa: guardati intorno, forse sei davvero in paradiso; se ci sei, dipende solo dalla direzione del tuo sguardo; non hai bisogno di fare un passo, poiché stai con le gambe divaricate al di sopra del confine. (Non sono parole di Kafka).

No, con il "paradiso terrestre", alla cui costruzione aspirano i movimenti di liberazione di ogni sfumatura, quello kafkiano non ha nulla a che fare. Un "rovesciamento" di questo mondo era lontanissimo da lui. Se mai egli ha pensato a qualcosa come all'"agire", era solo al proprio "rovesciamento", dunque alla trasformazione di sé, non alla trasformazione del mondo. Ma anche questo rimase un "pio" desiderio, poiché decisivo è appunto il fatto che Kafka non sapeva a quale mondo, a quale paradiso egli doveva appartenere: se al mondo della vita popolare ebraica, se al movimento sionista, se a quello più ampio di tutti gli umiliati e offesi, oppure, infine, "al" mondo, al mondo che "conta" che non lo includeva in sé, dunque al mondo del potere. Se, com'egli si esprimeva, la "cacciata" per lui era "eterna", ciò era perché non si decideva per alcun paradiso determinato. Non poteva quindi restare altro che una «fame di redenzione in quanto tale», una fame di Buridano: dunque, di nuovo (come nel caso del ritualismo) qualcosa di soltanto psicologico; e di nuovo - qui si mostra quanto siano strettamente connesse le categorie che si sono andate accumulando nel corso della nostra indagine - una condizione di paralisi.

La sua pietrificata sete di redenzione ha tanto poco a che vedere con il socialismo, quanto con la religione ebraica. La paradossalità del messianismo ebraico, che in certo senso respinge come fundamentalmente falso ogni messia che compaia nella realtà, non ha nulla in comune con la paradossalità della sete kafkiana di redenzione (incerta sul

suo oggetto di redenzione). Le categorie fondamentali della religione ebraica designano al contrario "appartenenze" del tutto chiare: chi appartiene a Dio (con il quale Abramo concluse il suo accordo) appartiene al popolo, e la componente enoteistica, che rendeva compagni Dio e popolo, non è mai andata del tutto perduta nel monoteismo. Ricorrere a Kafka come ad un continuatore della religione e delle teologie ebraiche è totalmente erroneo. Ma - e qui l'esser ebreo diventa ora centrale - in effetti è il suo essere ebreo, il fatto sociale per cui egli come ebreo si trova al di fuori, che lo rende "peccatore" e "bisogñoso di redenzione". Kafka vede il suo essere ebreo cristianamente. Non è un teologo dell'ebraismo, ma un teologo cristianizzante dell'esistenza ebraica⁷⁴.

Se qualcosa nella "teologia" di Kafka può essere definito ebraico è il fatto che in lui non c'è "natura".⁷⁵ Anche nella Genesi non c'è natura, poiché il mondo è creato per l'uomo. Certamente mi sembra che la mancanza di natura abbia in Kafka ragioni storiche molto più attuali: anche nell'heideggeriana filosofia dell'esistenza, che rappresenta (in questo assolutamente simile all'opera di Kafka) una lotta contro il naturalismo, che pure riprende l'ateismo naturalistico, non c'è la natura, ma soltanto il mondo, nella misura in cui esso è "per l'esserci", quindi il cosiddetto "strumento". Heidegger e Kafka sono quei pensatori che isolano contemporaneamente il naturale e il soprannaturale, e per questo sono entrambi nuovi. In Kafka, la mancanza di natura risulta dal fatto che per lui il mondo è totalmente, anzi totalitariamente, istituzionalizzato: quindi non esiste più quel residuo libero e inutilizzato che eravamo soliti venerare o godere come "natura". Questa mancanza di natura del mondo kafkiano è vera in quanto corrisponde all'odierna civiltà tecnicizzata, che impiega tutto ciò che esiste, almeno

virtualmente, come materia prima o fonte di energia e annienta ciò che non è utilizzabile, perfino l'uomo.

Quanto poco Kafka abbia concepito i suoi scritti come un pezzo di teologia ebraica risulta dalla storia di Giuseppina la cantante, molto bella, ma stranamente abbastanza sconosciuta, in cui egli rappresenta chiaramente la religione ebraica come un incidente nella storia del popolo ebreo.⁷⁶

L'eroina di questa storia è la topolina Giuseppina, che presume di proteggere il popolo, mentre in realtà è protetta da esso; che viene adorata religiosamente come squittente primadonna, ma essa non squittisce meglio - per la verità perfino peggio - di tutti gli altri topi; per la quale già non ha più importanza che cosa essa squittisce, ma utilizza ormai l'occasione dei suoi concerti soltanto per stendersi nel "caldo letto del popolo",⁷⁷ che incarna un po' della "perduta e ormai introvabile felicità"⁷⁸ e dà concerti di preferenza nei periodi di catastrofi; che non "aspira letteralmente a ciò che pretende",⁷⁹ ma non revoca la pretesa; che esige un "riconoscimento dell'arte sua, pubblico inequivocabile [...] e duraturo nel tempo",⁸⁰ ma è "così invadente perché si sente invecchiare";⁸¹ che, costantemente respinta, punisce il suo pubblico con lo sciopero dei concerti, ma con ciò danneggia solo se stessa; che non è altro che un «breve episodio nella perenne storia»⁸² del popolo dei topi e, in quanto tale, non sarà "una gran perdita";⁸³ il cui reale squittire non sarà più che "un piccolo ricordo", un «ricordo che non poteva andare perduto, poiché da tempo perduto quando era ancora viva»:⁸⁴ questa storia è la prova definitiva che Kafka, benché interprete religioso del destino ebraico, era in una posizione critica nei confronti della religione ebraica e ne ha considerato la voce come un "intermezzo".

In effetti, solo poche tesi su Kafka possono essere dimostrate in modo così inequivocabile come quella secondo

cui la sua "religiosità" non aveva nulla a che fare direttamente con la religione ebraica; e che piuttosto, nella misura in cui parlava di ebrei, egli formulava religiosamente la posizione degli ebrei nel mondo o la condizione dell'ebreo non più ebraico nei confronti dell'"ebreo ebraico". Nella storia La talpa gigante,⁸⁵ egli rappresenta questo rapporto tra l'"ebreo di cultura", che appartiene all'ebraismo ormai solo in modo problematico e l'ebreo orientale ortodosso nella maniera seguente: un maestro di scuola di villaggio possiede una talpa gigante, che egli descrive in uno scritto in modo diretto e non letterario. Ciò che è importante per lui è solo dimostrare l'esistenza di questa talpa - di questa talpa che può significare contemporaneamente il Dio ebraico nascosto nell'oscurità come la realtà sotterranea e per così dire conculcata del popolo ebraico. Se questi due "oggetti" sono condensati in un'unica immagine, ciò avviene certamente perché essi rappresentano per l'ebreo di cultura un unico oggetto di perdita. Dal momento che il maestro viene trattato dagli eruditi del mondo esterno come una quantità négligeable, colui che nella storia compare come "io" (che abbastanza chiaramente è Kafka stesso) si prende a cuore il maestro: ma non tanto per attestare l'esistenza della talpa, alla quale in certo qual modo anche lui può credere, quanto per dimostrare le "buone intenzioni" del maestro... all'incirca come l'ebreo occidentale che con un'accurata edizione del Talmud vuole benignamente dimostrare le qualità letterarie dell'ebreo ortodosso, pur senza credervi molto.

Nessuna meraviglia che il maestro sospetti di venir defraudato della fama di essere il descrittore originario della talpa, sebbene egli sia colui che possiede veramente la talpa; che, come si esprime Kafka, l'occupazione "apparente" con la faccenda lo irriti; che egli consideri la "riabilitazione" come un'offesa, non ritenendo né sé stesso né la propria onestà

bisognosi di difesa: come un'offesa tanto più lesiva, in quanto l'autore della sua riabilitazione non aveva nemmeno reputato necessario mettersi d'accordo con lui in precedenza. In effetti, l'autore della riabilitazione legge lo scritto del maestro solo dopo che è uscito il suo. Vale a dire: egli comincia il vero e proprio studio dell'ebraismo solo dopo averlo preso magnanimamente sotto la sua protezione... il che è vero per Kafka, ma non solo per lui. Ma per quanto orribilmente i due possano anche fraintendersi tra loro - dal mondo esterno, dagli estranei i due ebrei in quanto ebrei vengono messi in un unico calderone; e la Rivista agricola afferma perfino che i due scritti venivano dalla penna del maestro: il secondo nome non sarebbe stato altro che il suo pseudonimo. Ma, alla fine, i due autori si incontrano: il benefattore fa visita al maestro, gli "va incontro" (questa è una metafora presa alla lettera) e poi si ritira, poiché ha timore di avergli nuociuto; anzi, in seguito ritira addirittura tutte le copie del proprio scritto dalla circolazione. Vale a dire: revoca il senso e la legittimità della propria attività. Malgrado la sua dichiarazione di ritirarsi, egli però non lascia la stanza del maestro: continua dunque ad appartenere agli ebrei, sebbene come uno che si è ritirato.

Questa storia non è così ricca di indicazioni solo perché in essa Kafka tratta come tema la distanza tra sé e la religione ebraica, ma perché vi spiega in anticipo la sua disposizione testamentaria di distruggere le sue opere dopo la morte.

La storia infatti può essere spiegata anche con una chiave molto meno specifica, una chiave "non ebraica", sebbene la nostra interpretazione non sembra lasciare "residui". Essa parla infatti, molto più in generale, di un rapporto oggi molto scottante tra la cultura ed i suoi contenuti (forniti non da essa stessa, ma dalla fede). Ciò che essa formula, così intesa, è la cattiva coscienza della cultura nei confronti del "testo

originario" ; e l'auto- umiliazione della cultura di fronte al testo originario, a cui essa stessa sicuramente non crede più, ma la cui originarietà le sembra essere tuttavia l'unica cosa degna di fede in confronto alla non obbligatorietà del suo proprio rapporto con i contenuti. Ciò che qui viene descritto o meglio viene sostenuto, è dunque l'estrema posizione paradossale della fede, non nei contenuti stessi della fede, ma nella fede come il comportamento "vero". Oppure, espresso in modo negativo: lo scetticismo nei confronti della legittimità dello scetticismo. In Kafka, la "cultura" ha certamente spinto così avanti il paradosso, da rendere perfino la propria cattiva coscienza a sua volta un "bene culturale" sotto forma di favola. Ciò è senz'altro coerente. Ma nel moralista suscita terrore, quindi anche in Kafka. E per questo egli dubita del "valore" delle proprie opere.

L'interpretazione corrente, secondo la quale Kafka non sarebbe stato soddisfatto della loro "qualità artistica", non è per nulla migliore dell'affermazione per cui Saulo sarebbe divenuto Paolo perché le qualità artistiche dell'ebraismo ortodosso non lo avevano soddisfatto. Kafka ha dubitato delle sue opere perché esse possedevano, in fondo, appunto soltanto perfezione artistica. E per questo dispose la loro distruzione.

Bilancio finale

Egli è come un uomo che scia tra i detriti, per dimostrare con i suoi ruzzoloni e le sue scalfitture a coloro che spacciano i detriti per neve che questi in effetti non sono altro che detriti.

Come un uomo che sta seduto davanti ad un piatto vuoto e ostinatamente lo vuota a cucchiariate, per mostrare a coloro che lo reputano pieno che esso è davvero vuoto.

Come un uomo che traduce le crepe in roccia scistosa, come fossero geroglifici, per dimostrare con l'assurdità del testo da tradurre a coloro che sono soliti cianciare che le rocce del mondo hanno senso, che le crepe sono davvero soltanto crepe.

Egli visse in un'epoca ambigua: in un'epoca che già da tempo, in tutto ciò che faceva, nella tecnica, nell'economia, nella politica, nella scienza, aveva rinunciato al "senso"; che con la "morte di Dio" aveva perduto la provvidenza, dunque il "per che cosa", dunque il senso; e non aveva già più fiducia perfino nel "progresso" subentrato alla "provvidenza", l'ultimo nipote dalla vita effimera, sebbene con le guance rosse, dei concetti di senso; un'epoca però, che assolutamente non era spiritualmente o psicologicamente all'altezza della prassi spoglia di senso e che portava con sé come monili e amuleti i cocci di vocabolari religiosi, metafisici e morali andati ormai in pezzi da molto tempo.

Egli prese sul serio i cocci. Con essi si rabberciò gli occhiali. E con gli occhiali del senso descrisse il suo sguardo

sul mondo svuotato di senso: non è colpa sua se il resoconto contiene controsensi, stranezze e assurdità.

Ma coloro che lo videro sciare tra i detriti credettero di veder formarsi neve fresca sotto i suoi sci. Ed egli con loro.

Coloro che lo videro vuotare a cucchiainate il piatto vuoto credettero che il suo mangiare dimostrasse l'esistenza della zuppa oppure la evocasse. Egli con loro.

Coloro che ascoltavano attenti le sue traduzioni erano affascinati dalla profondità dei suoi testi. Egli con loro.

Coloro che guardavano con lui attraverso gli occhiali vedevano nella deformazione un mondo insospettato. Egli con loro.

Egli con loro: in questo sta la sua colpa. Egli non era all'altezza della sua propria avventura immensamente ironica.

Ma la sua colpa si rispecchia in molte sfaccettature. Un elenco del suo dare e avere si presenterebbe così: E un realista del mondo disumanizzato, ma ne è anche apologeta. È un moralista: ma non domanda del bene e del male nel mondo, che egli rispetta in tutta la sua miserabilità. Vuole andare nel mondo; ma naufragando per principio. Desidera il paradiso; ma non per costruirlo, bensì per entrarvi. E terrorizzato dalla potenza superiore del mondo reificato, ma trasmette il terrore in forma di immagini. Deforma per fissare; ma parimenti ci "fissa", cioè ci paralizza.⁸⁶ Discute i diritti; ma non sa nemmeno se ha il diritto di farlo. E ateo; ma fa dell'ateismo una teologia. E filosofo; ma da agnostico.

E scettico; ma scettico nei confronti del suo proprio scetticismo.

Ciò che è, è per lui (anche se non "razionale", tuttavia) giustificato: per lui il potere è diritto. E chi è privato dei diritti è colpevole.

La sua filosofia è quella di chi si uniforma invano, di chi si vede con gli occhi del potere invano corteggiato.

Contro Kafka come uomo, la sua integrità, il suo calore, la sua mancanza di pathos, questo verdetto dice poco. E della sua gentilezza di cuore sappiamo soltanto indirettamente. Essa penetra attraverso tutte le fenditure della sua testa di Medusa, anche se soltanto come la parola consolatrice del compagno di cella nel carcere.

Colpevole dunque?

La sua opera non è dell'oggi, ma dell'altro ieri. La situazione storica in cui viene utilizzato non era da lui prevedibile. Le allusioni al mondo del terrore e dell'uniformazione di cui noi siamo contemporanei, per lui non erano allusioni.

Ma - si dirà - efficace egli è oggi.

Ciò che conta non sono i motivi, ma gli effetti. Bruciarlo, dunque?

No.5

In una situazione, in cui qualcosa di decisivo potrebbe mandare in rovina la letteratura, altro che la letteratura dovrebbe essere "bruciata". Altro dovrebbe essere mutato che il ruolo che un poeta gioca.

Se non "bruciare", che cosa allora?

«*Comprenderlo a morte*». Che cosa significa ciò?

Significa: definire nel modo più chiaro la posizione che egli assume; spiegare i nichilismi investiti nelle sue opere in parte direttamente, in parte indirettamente, in modo che essi perdano la loro attrattiva; cosicché, chi si richiamasse a lui per difendere il proprio comportamento nel mondo, oppure chi lo imitasse, risulta famigerato.

Si debbono ereditare anche i moniti. E attraverso i grandi moniti si deve educare se stessi e formare gli altri. Il disegno da lui eseguito del mondo, come non dovrebbe essere; quello

degli atteggiamenti che non possono essere i nostri, posti nelle nostre anime come segnali di pericolo, saranno utili. E poiché sono stati tracciati da un uomo buono, che in fondo dubitava dell'utilizzabilità della sua opera e ne chiese perfino la distruzione, forse possiamo sperare che egli, come ammonitore, potrà realizzare ciò che non gli era riuscito di realizzare per sé e per altri come consigliere: recare aiuto.

Note

Avvertenza

Le note di Gunther Anders sono state integrate con altre che contengono indicazioni di ordine storico-letterario, osservazioni di carattere linguistico e i rimandi alla traduzione italiana dei passi kafkiani citati dall'autore. I rinvii alle opere di Kafka sono indicati con le seguenti sigle:

RO Romanzi, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1969

RA Racconti, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970

CD Confessioni e Diari, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972

LF Lettere a Felice (1912-1917), raccolte da E. Heller e J. Born, trad. it. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972

Per distinguerle dalle note di Giinther Anders, le note a cura del traduttore sono poste tra parentesi quadra.

INTRODUZIONE

1. [Gleichschaltung (uniformazione). Si tratta del termine utilizzato per definire il fenomeno di adeguamento ai dettami del regime nazista.]

2. [Il romanzo Die molussische Katakombe (La catacomba di Molussia) non è stato ancora dato da Anders alle stampe. Sulla base di informazioni fornite dall'autore stesso, si tratterebbe di una sorta di "utopia negativa". Il testo è basato sull'intrecciarsi di storie narrate da prigionieri incarcerati dalla polizia segreta di uno stato chiamato Molussia nei sotterranei della città. Obiettivo del romanzo sarebbe di dare una spiegazione del fenomeno di formazione di un regime totalitario e gettare luce sui meccanismi che ne permettono l'esistenza.]

3. [Max Brod, "Ermordung einer Puppe namens Franz Kafka", Neue Schweizer Rundschau, XIX (1951-1952), pp. 613-625. La replica di Anders e la controreplica di Brod sulla stessa rivista (XX, 1951-1952, pp. 4349)].

4. Max Brod, Franz Kafka. Eine Biographie (1954). [Tr. it. di E. Pocar, Franz Kafka. (Una biografia), Mondadori, Milano 1956, pp. 309-325).]

PREMESSA

1. [F. Kafka, Gli otto quaderni in ottavo: quarto quaderno, tr. it. di I. A. Chiusano, in CD, pp. 750-751].

KAFKA. PRO E CONTRO

1. [Cfr. il racconto Una relazione per un'Accademia.]
 2. [Odradek è introdotto da Kafka nel racconto 11 cruccio del padre di famiglia nel gruppo intitolato Un medico di campagna.]
 3. [K. Marx, Il capitale, a cura di D. Cantimori, Ed. Riuniti, Roma 1974, 1. 1, p. 103.]
 4. [F. Kafka, Nella colonia penale, trad. it. di R. Paoli, in RA, p. 283.]
 5. La descrizione fenomenologica di questa "iterazione" è stata fornita da Husserl. Cfr. Ideen zu einer reinen Phanomenologischen Philosophie (Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica), 1913, § 112 e Logische Untersuchungen (Ricerche logiche, 1900-1901, V, ricerca).
 6. [Anders si riferisce al quadro Il circo dipinto da Georges Seurat (1852-1891) nel 1890 e conservato al museo d'Orsay.]
- 119
7. Solo a mo' di annotazione si richiama l'attenzione su un motivo privato. Dal momento che Kafka (come Kierkegaard) era interessato in primo luogo alla sua propria esistenza, ma, d'altro canto, di nuovo come Kierkegaard, era estremamente discreto, una discussione diretta ed impudica su se stesso non era in questione. Come per Kierkegaard era naturale cambiare i suoi nomi d'autore, così per Kafka fu naturale esporre i suoi problemi in un idioma "pseudonimizzato".
 8. [La lettera in questione risulta inviata a Karl Bauer, padre di Felice, il 28 agosto 1913 (cfr. LF, p. 467). L'intero passo suona: «Vivo in famiglia, tra persone amorevolissime, più estraneo di un estraneo».]
 9. [F. Kafka, Indagini di un cane, trad. it. di E. Pocar, in RA, p. 458.]

10. [Ibidem, p. 462.]

11. [La frase citata da Anders non compare nella traduzione italiana di E. Pocar (cfr. Colloquio con l'orante, in RA, p. 34), mentre appare nell'edizione tedesca (cfr. F. K. Sämtliche Erzählungen, Fischer, Frankfurt am Main 1970, p. 189.)]

12. [Il termine sein in tedesco è tanto l'infinito del verbo essere quanto un aggettivo possessivo. Inoltre Anders riprende qui una frase contenuta nel terzo dei Quaderni in ottavo: «La parola sein significa, in tedesco, le due cose: essere e appartenergli». (F. Kafka, Quaderni in ottavo: terzo quaderno, cit. p. 722).]

13. [F. Kafka, Colloquio con l'ubriaco, trad. it. di E. Pocar, in RA, p. 42.]

14. Il primo Kafka ci mostra, in un modo sbalorditivamente ingenuo, l'immagine di una "redenzione". Nel suo romanzo America c'è un teatro naturale d'Oklaoma, un'impresa fondata in modo mostruosamente americano, in cui "ognuno" è il "benvenuto", ognuno viene impiegato conformemente alla sua capacità e subito nutrito. Confrontata con le sfumature sempre nuove del terrore, la rappresentazione di questa Arcadia è di una povertà difficilmente superabile.

15. [F. Kafka, Diari - 1921, trad. it. di E. Pocar, in CD, p. 596.]

16. [F. Kafka, Diari -1922, in CD, p. 623-624.]

17. [F. Kafka, Il castello, trad. it. di A. Rho, in RO, p. 77.]

18. [F. Kafka, Il passeggero, dal grappo intitolato Meditazione, trad. it. di R. Paoli, in RA, p. 126. Anders riporta qui il titolo del gruppo di racconti: Betrachtungen (Meditazioni) quale esso apparve nella pubblicazione sulla rivista Bohemia nel marzo del 1910; cfr. al riguardo quanto affermato da Max Brod: «[...] La terza [pubblicazione di

Kafka] fu nel supplemento pasquale di Bohemia, il 27 marzo 1910. Sotto il titolo di Meditazioni (al plurale!) si leggono gli scritti: Alla finestra, Di notte, Vestiti, Il passeggero, Riflessioni per un cavaliere. [...] Nel volume Meditazione questi scritti recano i titoli Guardando distrattamente fuori, I passanti.

Vestiti, ecc.» (Max Brod, Kafka, p. 57). Nelle edizioni critiche kafkiane più recenti, sia in tedesco che in italiano, il gruppo di racconti in questione mantiene invece il titolo al singolare, posseduto in origine dal primo gruppo di 8 racconti stampato sulla rivista Hyperion nel marzo 1908, e ripreso dalla raccolta più ampia di 18 racconti stampata a Lipsia da Rowholt nel 1912.]

19. [La citazione è fatta da Anders, sintetizzando quanto scritto effettivamente da Kafka nel Processo. Riportiamo qui dunque l'intero passo con le parole dell'avvocato: «La particolarità di Leni sta nel trovare belli la maggior parte degli imputati. Si attacca a tutti, li ama tutti, e a quanto pare è anche amata da tutti; qualche volta, se glielo permetto, me ne parla per divertirmi. Non me ne stupisco come sembra sia stupito lei. Quando ci si fa l'occhio si nota che gli accusati sono spesso veramente belli. È un fenomeno strano che appartiene, per così dire, alla fisiologia. Non che in conseguenza dell'accusa subentri un preciso e ben definibile mutamento di aspetto. Non avviene come in altre vicende giudiziarie; per lo più gli accusati continuano il loro tenore di vita e quando hanno un buon avvocato che pensa per loro, il processo non rappresenta un ostacolo. Ciò nonostante chi ha esperienza di questi casi riesce a riconoscere gli imputati uno per uno nella moltitudine. Da che cosa? domanderà lei. La mia risposta non le riuscirà soddisfacente; ecco, gli accusati sono i più belli. Non può essere la colpa a farli belli perché (almeno devo dire io avvocato) non tutti sono colpevoli, né

può essere già la giusta punizione a renderli belli, perché non tutti vengono puniti, dunque può dipendere soltanto dal procedimento iniziato contro di loro, che in certo qual modo si attacca loro addosso. Vero è che tra i belli ce ne sono di particolarmente belli. Ma belli sono tutti, persino Block, quel verme miserabile!» (F. Kafka, 1/ Processo, trad. it. di E. Pocar, in RO, p. 489).]

20. [F. Kafka, Egli, trad. it. di E. Pocar, in CD, p. 81.]

21. [F. Kafka, Una relazione per un' Accademia, trad. it. di R. Paoli, in RA, p. 270.]

22. [F. Kafka, Durante la costruzione della montagna cinese, trad. it. di E. Pocar, in RA, p. 401.]

23. [F. Kafka, ibidem, p. 404.]

24. In effetti l'immagine sola è pericolosa, non ciò che dovrebbe essere rappresentato nell'immagine. Molte cose infatti intervengono a favore del fatto che quella muraglia, che è stata eretta come un «sistema di muri parziali che arrivavano alla fine a ricongiungersi» deve rappresentare la Torah, con la quale gli ebrei si «sono circondati con un muro». Le parti della muraglia, innalzate ovunque e senza una visione d'insieme del tutto, sono le parti della Torah, comparse nei più diversi «luoghi temporali» della storia, che insieme hanno prodotto un tutto. Se si accetta questa interpretazione, a favore della quale in effetti si possono produrre molte prove, allora anche la traduzione di "comando" [Fuhrerschaft] in "monoteismo" non risulta difficile. Nondimeno sarebbe ingiustificato credere che opere del genere, scritte in un linguaggio mimetizzato, abbiano solo un unico significato. Nella "condensazione" [Verdichtung] che ogni poesia [Dichtung] rappresenta, è probabile che opere del genere fossero contemporaneamente inni e sogni.

25. [F. Kafka, Lettera al padre, trad. it. di A. Rho, in CD, pp. 644-645.]

26. [La distinzione tra preposizioni e avverbi è diversa nella lingua tedesca rispetto a quella italiana. Ad esempio preposizioni tedesche come unter, \or, hinter, neben, ecc; (sotto, davanti, dietro, accanto, ecc.) in italiano risultano avverbi.]

27. T.B. Macaulay, Works, Ed. americana, voi. IV. [Albany Edition, 1898].

28. «Uno diviene», si dice in Pestalozzi (Sämtliche Werke, XII, 77-78) «un sarto, l'altro un dotto; uno spinge... l'asino oltre la montagna, un altro contadino nel bosco... Che un uomo voglia o non voglia, è costretto nel giogo della vita sociale a usare di preferenza la parte del corpo o la facoltà dell'anima da cui dipendono, nella vita sociale, il suo pane e la sua cipria per i capelli...La generale stortura dell'uomo in tutti i rapporti civili ed il suo generale irrigidimento nello stato sociale sono una conseguenza della mutilazione interna delle forze naturali della nostra specie in questa condizione.»

29. [F. Kafka, Colloquio con l'orante, p. 33.]

30. [F. Kafka, Il processo, p. 395.]

31. [Nel 1925, anno della pubblicazione (postuma) del Processo per l'editrice Die Schmiede di Berlino. Kafka - Pro und Contro fu stampato nel 1951 a Monaco di Baviera presso l'editore C. H. Beck.]

32. L'idea che la marionetta sia una descrizione adatta all'uomo moderno è comparsa contemporaneamente anche in Busoni e Stravinsky, che hanno «suonato» [spielten] con l'uomo "reificato".

33. Novalis ha fatto la profonda osservazione secondo cui parecchie figure del Wilhelm Meister sono la rappresentazione di un'unica figura. Questa figura originaria (Ur-figur) apparirebbe, secondo quanto espresso da Novalis, in "varianti" o in "serie", dunque in diversi toni di colore e di saturazione: «Melissa è il meschino Jarno». Con questo

Novalis voleva dire che le figure (A-B-C-D) non solo si troverebbero in connessione di azione ma anche nel rapporto in cui stanno tra loro ad esempio il viola e l'arancione come variazioni del rosso. Le figure dell'Heinrich von Ofterdingen di Novalis sono costruite effettivamente secondo questo principio. Qui l'individuo è la possibilità di tutti gli individui. Ora, le figure di Kafka sono parimenti varianti simili; in ogni caso, tutte tranne la figura di K. stesso. Ma l'impressionante somiglianza da consanguinei di tutti i personaggi del Castello è assolutamente in contrasto con quanto avevano inteso Goethe e Novalis: in Kafka, infatti, essa non significa la variazione di un'unica figura, né l'incarnazione delle possibilità dell'individuo in parecchie "figure con un ruolo", ma, al contrario, l'assimilazione virtuale di tutti gli individui (del Castello) l'uno all'altro. In lui, infatti, tutti gli individui non sono altro che "funzionari": al tempo stesso superiori e subordinati; tutti invero assumono ranghi diversi ma nessuno sa quale distanza ci sia verso l'alto e verso il basso, tutti sono come uno.

34. [F. Kafka, In loggione, trad. it. di R. Paoli, in RA, p. 233.]

35. [F. Kafka, La passeggiata improvvisa, trad. it. di R. Paoli, in RA, p. 116.]

36. [Charles Baudelaire, Inno alla bellezza, in *Les fleurs du mal* (1857), trad. it. di L. Naidis, I fiori del male, Feltrinelli, Milano 1981, p. 43.]

37. [F. Kafka, Frammenti, trad. it. di I. A. Chiusano, in CD, p. 930.]

38. [F. Kafka, Frammenti, p. 930.]

39. [F. Kafka, Il processo, p. 528.]

40. *Il caso classico della trasformazione del terribile nel bello: la Gorgone.*

1) Che cos'è la maschera della Gorgone? È un "apotropaion", cioè uno strumento di terrore. Perciò essa non è destinata ad essere vista o guardata dagli uomini bensì a terrorizzare gli spiriti: per essi il terribile deve essere terribile. Ma, in quanto strumento di terrore, la maschera al tempo stesso è anche una protezione, per colui che la usa. Qui sta il punto dialettico in cui il terrore si rovescia in bellezza: attraverso la forza dell'orrore (non malgrado questa) la maschera è, per chi la usa, un qualcosa di favorevole. «Senza paura e con un piacere terribile si avvicina ora a queste immagini terrificanti» (Schiller, Sul sublime, 1801). Nella felicità per l'orrore vittorioso, visto con piacere, l'orrido diviene "bello". E bello così come l'orrido appare a chi è protetto, esso verrà da lui rappresentato: la maschera orrenda diviene, nel corso dei secoli, la quintessenza della bellezza.

2) Chi costruisce una maschera del terrore? Chi è spaventato. Che cosa spaventa? La violazione di un tabù. Lo strumento di terrore è un mezzo contro lo spirito di vendetta del tabù violato; più concretamente: la maschera terrificante è la testa dell'ucciso, il trofeo di vittoria che viene usato per continuare ad atterrire l'ucciso stesso. Ciò che terrorizza e ciò che continua a terrorizzare sono identici.

3) Da che cosa protegge la maschera della Gorgone? Dalla Gorgone. Perché la Gorgone è pericolosa? Perché essa è lo spirito di vendetta di qualcuno ucciso delittuosamente. In che cosa consisteva il delitto? Nell'abbattimento del matriarcato.

4) Che cosa depone per l'interpretazione della Gorgone come madre uccisa? La sua appartenenza al tipo delle Erinni. Ma le Erinni sono donne: nessun uomo ucciso compare come spirito di vendetta; di quattro delitti che le Erinni puniscono, tre si riferiscono a misfatti commessi contro la madre; esse non vendicano l'assassinio di Agamennone da parte di

Clitemnestra, perché uomo e donna nel diritto matriarcale non sono parenti. Ora, per quanto concerne specificamente la Gorgone, le testimonianze sono ancora più convincenti: l'assassino della Gorgone era suo figlio, Perseo; trionfante avversaria della Gorgone è la virile Atena, nata dalla testa di Zeus, dunque priva di madre: è lei che guida la mano a Perseo quando questi decapita la madre; lei, che reca i trofei sul suo scudo, l'egida; lei che nelle Eumenidi assegna infine alle Erinni il loro spazio circoscritto. Quando Eschilo, nelle Eumenidi, chiama le Erinni «più vecchie» degli altri dèi, ciò vuol dire: esse sono le dee detronizzate, ora avidi di vendetta, della primigenia epoca matriarcale. Per quanto le testimonianze divergano, perfino nella razionalizzazione l'antico si riconoscono ancora i resti originari: la gara di bellezza tra la Gorgone e Atena, trasmessa da Apollodoro, non è altro che la versione annacquata della assai più fondamentale gara tra il principio matriarcale e quello patriarcale. (Cfr. la voce "Gorgones" in: Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, cfr. anche Harrison, *Prolegomena*, 3a ed., p. 232-237 e Themis, 2a ed., p. 432 e sgg.)

5) Filosoficamente questa interpretazione che cosa significa? Che il bello originariamente non è un oggetto in sé sufficiente bensì uno "strumento"; che la funzione di questo strumento consiste nel far indietreggiare dal terrore qualcosa che terrorizza (il persecutore vendicatore); che il terrore che il "terrorizzante" persecutore incute è un "terrore della colpa"; che un crimine oppure la convinzione di un crimine commesso sono alla base del tenore. Questa connessione tra crimine e bellezza, estranea all'estetica convenzionale, è, in ultima analisi, la giustificazione per la così spesso affermata identità di "bello" e "buono": entrambi rappresentano un trionfo sulla colpa.

6) Che cosa significa questa interpretazione della Gorgone per la nostra interpretazione di Kafka? Qualcosa di indiretto. Che in Kafka esista una connessione tra crimine, colpa e bellezza, lo avevano già chiarito le nostre precedenti analisi. Ma in Kafka il terribile non diviene bello, come accade invece nell'evoluzione della testa della Medusa, ma al contrario, il bello diviene nuovamente terribile. L'evoluzione dialettica della testa della Medusa porta dall'orribile trofeo fissato allo scudo, passando per il rilievo plastico che suscita ancora terrore, fino al rilievo "bello" (ma sempre nel rilievo: non ci sono mai state rappresentazioni scultoree a tutto tondo della

testa della Medusa, il carattere di «trofeo fissato allo scudo» è rimasto). L'arte contemporanea percorre di nuovo a rovescio questa evoluzione dall'orribile al bello. Essa riconduce dal bello all'orribile: si pensi alla predilezione per le maschere contemporanea a Kafka, dopo la prima guerra mondiale (in Rouault e in Nolde). L'immagine che eravamo abituati a guardare si trasforma nuovamente nella maschera grottesca che ci fissa. Il fondamento del bello: il suo ruolo di "apotropaion", che anticamente aveva reso bello lo spaventoso, era andato completamente perduto. Dal momento che, dall'epoca successiva alla prima guerra mondiale in poi, ci si sentiva - e giustamente - del tutto privi di protezione, la produzione di oggetti puramente "belli" apparve come un gioco futile. Perciò si utilizzò il mezzo dell'opera d'arte per dimostrare a se stessi, ad oculos, la completa mancanza di protezione: si crearono maschere grottesche per atterrire se stessi e attraverso il terrore generato dalla maschera si produsse quel vago sentimento di colpa maniacalmente ricercato dall'espressionismo e dall'entusiasmo per Dostoevskij; e ciò, in seguito, doveva giocare un ruolo così grande nella filosofia dell'esistenza di Heidegger. Nella lotta contro la sicurezza considerata come

"borghese" o "filistea" si ricorse all'accorgimento di rendersi esistenzialmente privi di protezione mediante un auto-atterrimento. Si rappresentarono Meduse ad uso domestico. Per caratterizzare la situazione in cui Kafka scriveva, si dovrebbe perciò rovesciare la frase rilkeana: «Il bello è solo l'inizio del terribile»: per essa invece il terribile era la fine del bello. E, se è concesso variare ulteriormente la frase di Rilke: in tal modo le opere di quell'epoca rispecchiano l'uomo che «disdegna di non distruggersi», cosa che poi ha anche fatto in grado tale da rendere spaventosamente superflua la produzione di maschere.

41. [Gleissen (splendere, rilucere) e glotzen (guardare a occhi sbarrati) sono da far risalire alla radice indoeuropea *ghel[a] - *ghle, che significava: splendente, rilucente, che manda luce o raggi, articolatasi in modo molteplice.]

42. [Tèmenos, eos, ous ; (cfr. lat. Templum), da parole tèmno (omerico) è la porzione di territorio riservata ai capi, lo spazio recintato che serve da residenza oppure la porzione di territorio con un altare o un tempio consacrato ad una divinità (cfr. Émile Boisacq, Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque, Heidelberg-Paris 1938, 3a ed., p. 954, s.v.).]

43. Sugli sfondi di questa discutibile «ideologia della creazione» cfr. G. Anders, "Homeless Sculpture", Philosophy and Phenomenological Research, voi. 5, §7.

44. [L'opera Tristan di Richard Wagner è del 1865, l'Elektra di Richard Strauss è del 1909, le Sinfonie di Gustav Mahler sono tra il 1884 e il 1910 e la Verklarte Nacht (Notte trasfigurata) di Arnold Schonberg è del 1904.]

45. [Nel testo di Anders troviamo, in questo punto, il termine apart che è un prestito linguistico dal francese à part (a lato, a parte), e significa tanto: insolito, particolare, quanto: attraente. Anders gioca manifestamente, in questo

caso, sulla duplicità semantica della parola. Si è ritenuto pertanto opportuno sdoppiarne la traduzione.]

46. Una notevole, certo non errata, ma non esaustiva spiegazione della "sobrietà" kafkiana è stata fornita da Rudolf Vasata in "Kafka - a Bohemian writer?", *The Central European Observer*, XXIII, 18). Secondo Vasata, il tedesco della minoranza tedesca di Praga era già una lingua semimorta, di fatto non parlata, ma soltanto scritta, come ad esempio il latino medioevale «non adulterato da alcun dialetto». Questa spiegazione è strettamente affine alla nostra analisi (cfr. p. 30 e sgg.) della «non appartenenza» di Kafka a «nessun luogo». Vasata richiama l'attenzione sui caratteri, che noi avevamo assegnato alla persona di Kafka già per il gruppo stesso di provenienza di Kafka. In contrario, è da obiettare che per altri autori provenienti dallo stesso ambiente, come ad esempio Werfel, non si può parlare di "sobrietà", né nel bene, né nel male.

47. Questo concetto "negativo" di elevazione è condiviso da Kafka con il suo contemporaneo Schonberg. Mentre la musica romantica, postromantica o impressionistica pretende sempre di innalzare l'ascoltatore ad una sfera di redenzione positiva, anche se puramente sensibile, Schonberg ci "distacca" "soltanto" dal nostro piano: dove, non è possibile rispondere. "Soltanto" è tra virgolette, poiché questo passo di distruzione delle pseudo-dimensioni di redenzione era una misura di purificazione fondamentale. Non è un caso che Schonberg abbia musicato *Ich spüre Luft aus anderen Planeten* (Sento aria di altri pianeti) dal *Siebenter Ring* (Settimo cerchio) (1907) di Stefan George, che rappresenta lo spostamento nella dimensione sorprendente per eccellenza.

48. [F. Kafka, *La tana*, in RA, p. 546.]

49. [F. Kafka, *In loggione*, in RA, p. 232.]

50. [F. Kafka, Frammenti, cit., p. 935.]

51. [F. Kafka, JE[^]/j, pp. 811, 818]

52. [Rudolf Steiner (1861-1925). Celebre fondatore dell'antroposofia, autore di numerose opere di carattere teosofico. Kafka aveva conosciuto personalmente Steiner; ne parla, ad esempio, nel Diario del 1911 (cfr. F. Kafka, Diari - 1911, trad. it. di E. Pocar, in CD, pp. 162 e sgg.).]

53. [Il Mazdasnàn era una sorta di associazione di persone che vivevano secondo i dettami di Zoroastro, seguendo anche particolari norme per l'alimentazione e l'igiene. La sede dell'associazione si trovava a Lipsia. Kafka menziona fugacemente il Mazdasnàn in uno dei suoi Diari di viaggio (cfr. F. Kafka, Diari di viaggio. Viaggio a Weimar e Jungborn, trad. it. di E. Pocar, in CD, p. 100.)]

54. [F. Kafka, 109" Considerazione, trad. it. di I. A. Chiusano, in CD, p. 806.]

55. [„Nenn es, wie du willst, / Nenn's Herz! Gluck! Liebe! Gotti / Ich habe keinen Namen / Dafür. Gefiihl ist Alles."- Sono versi pronunciati da Faust nella scena del «Giardino di Marta» nel Faust di Goethe, parte prima (1808), trad. it. di G. V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 1981, p. 177.]

56. Questo senso originale di "religione", sostenuto sicuramente con ragione dalla moderna scienza delle religioni, si è mantenuta fino ad oggi nell'avverbio inglese religiously che significa: scrupolosamente. Su religio da religere e non da religare cfr. Salomon Reinach, Orpheus, p. 1. [Al fine di integrare l'osservazione di Anders, citiamo l'intero passo di Reinach: «Etymologie du mot religion. [...] 3. Définir la religion est d'autant plus difficile que le mot est fort ancien, qu'il a beaucoup servi et que l'étymologie du latin religio ne nous éclaire que faiblement sur la signification primitive de ce terme. C'est a tort qu'on a voulu dériver religio da religare "relier", comme si la religion était

essentiellement le lien qui rattache la divinité à l'homme. La linguistique oblige d'écharter cette étymologie; en revanche, elle adopte volontiers celle que recco- mandait déjà Cicéron: religio vient da relegere, qui s'oppose a neglegere. comme le soin vigilant (nous disons: un soin religieux) au laisser-aller et à la négligence. La religio serait donc l'observation fidèle des rites; cela est bon à savoir, mais nous laisse dans une complète ignorance sur la nature du sentiment religieux.» (Salomon Reinach, Orpheus. Histoire générale des religions, Picard, Paris 1909, p. 2).]

57. Cfr. G. Anders, "Existenz und Nihilismus", Neue Rundschau, ottobre 1946.

58. La rappresentazione è consapevolmente unilaterale, poiché la situazione contrassegnata dal titolo: «chiamata senza colui che chiama» non è soltanto figlia della religione morente, ma lontana erede della tradizione del diritto naturale mai interrotta dall'antichità in poi. Proprio perché questa tradizione non cessò nell'epoca cristiana, i motivi giusnaturalistici si mescolarono con quelli della secolarizzazione. Perfino se Dio non esistesse più, - si dice in Grotius - il diritto naturale sarebbe ancora valido. Per quanto cauto suoni questo "se", esso anticipa già l'idea di una "autonomia della morale" (senza la quale la "morale dell'autonomia" non sarebbe possibile) e nemmeno, anche se per ipotesi, la "morte di Dio". A parte poche eccezioni (utilizzazioni delle esigenze del diritto naturale allo scopo di una apriorizzazione di istituzioni di diritto positivo), il diritto naturale è stato un fermento rivoluzionario, che ha cercato di disgregare il diritto di comando dei sovrani (monarcomachi) ed è stato chiaramente operante nella dichiarazione dei "diritti dell'uomo" e nel diritto razionale kantiano.

59. Se i "tabù" originari (presso i cosiddetti "primitivi"), non avevano ancora nulla a che fare con gli dèi oppure con

Dio, i principi morali del XIX secolo non avevano più nulla a che fare con Dio. Sulla base della somiglianza formale tra la fase prereligiosa e quella postreligiosa, si potrebbe quasi supporre che l'ancorarsi della morale nella religione risulterà un intermezzo nella storia della morale: un sospetto filosofico-storico che qui non possiamo approfondire ulteriormente.

60. Il platonismo morale, dunque il riconoscimento della morale senza il riconoscimento di un datore o di un sanzionatore della morale, poneva esigenze psicologiche molto grosse all'uomo; ma straordinariamente grosse in quei paesi in cui i motivi democratici nascosti in questo platonismo non erano mai divenuti una realtà sociale, quindi, ad esempio, in Germania. Una delle ragioni dell'uniformazione (Gleichschaltung) di massa in Germania consisteva nel fatto che per queste masse sembrava appunto essere una liberazione seguire qualcuno che impartisse ordini, invece di ordini «sospesi nell'aria». Mentre nelle democrazie autentiche i citoyens riconoscono se stessi nella «morale sospesa nell'aria», ossia nella legislazione fatta da loro stessi, questa identificazione non era possibile in Germania.

61. [F. Kafka, 47° Considerazione, trad. it. di I. A. Chiusano, in CD, p. 797. In origine la 47° Considerazione parla di più corrieri. Anders singolarizza qui la situazione tratteggiata da Kafka, riferendola emblematicamente all'autore stesso.]

62. Superfluo sottolineare che questa descrizione riproduce contemporaneamente la situazione dell'ortodossia ebraica, che osserva ancora le regole, senza che essa ancora oda la voce vivente del suo Dio. Le metafore kafkiane appunto descrivono spesso più cose contemporaneamente. Se riflettessero esclusivamente la situazione ebraica, allora sarebbe del tutto incomprensibile che la contemporaneità si

riconosca in esse in modo tanto appassionato, come appunto accade.

63. [F. Kafka, Un messaggio dell' imperatore, trad. it. di R. Paoli, in RA, p. 251.]

64. Per quanto concerne il rapporto tra scetticismo ed arte dal punto di vista storico, esso può essere formulato come segue: l'arte in quanto arte fa la sua comparsa in quel momento in cui l'obbligatorietà dei contenuti mitici o religiosi attribuiti all'arte è già indebolita, ma il legame con questi contenuti è ancora vivo. In Sofocle gli dèi non sono più gli dèi ovvii e naturali di Esiodo, ma non sono ancora mere allegorie. Tra il non più e il non ancora sorge l'elemento estetico. Lo spettatore di tragedie interrogato in modo rigoroso sul grado di realtà degli dei, avrebbe dovuto dare risposte ambigue. Un qualcosa di analogo si può dire, in un certo senso, per gli interpreti rinascimentali del mondo cristiano. Il carattere «sospeso nell'aria» dell'esteticamente bello è l'analogon della "sospensione" in cui lo scettico lascia le sue affermazioni. "Bello" è il dio non più temuto: una formulazione che ci riconduce ai ragionamenti fatti sulla bellezza della Medusa.

65. [Marcione (fine I sec. - 160 d. C.). Una delle personalità più interessanti del cristianesimo nel II sec., alla quale si riporta il movimento più vasto e pericoloso per l'unità della chiesa cristiana, prima delle controversie ariane.

Secondo Marcione è impossibile conciliare la fede rivelata da Gesù Cristo col patrimonio religioso d'Israele accettato dalla Chiesa. Marcione vedeva nel dio dell'Antico Testamento un dio imperfetto, come imperfetta era la sua opera piena d'incoerenze. A causa della sua incapacità di tenere a freno quest'opera, questo dio ricorre a una legge ferrea e dispotica, di cui è testimonianza l'Antico Testamento. Da qui Marcione giunge a formulare un vero e proprio dualismo tra il "dio

creatore", il "dio giusto" dell'Antico Testamento e il "dio buono", il "dio straniero" rivelatosi in Cristo.]

66. Per Brod questo sacrilegio è chiaramente penoso. Quando egli afferma che Kafka avrebbe finalmente reso di nuovo visibile la differenza fra sfera etica e sfera religiosa, con questo non viene minimamente spiegato perché mai Kafka dovesse rappresentare la sfera divina come meschina. «Piccolo, tenace, untuoso - e questo è solo un simbolo dell'essere diverso», afferma Brod. In verità è un simbolo strano per l'essere diverso di Dio. Kafka pensa ciò che dice e merita di venir preso alla lettera. Il grande modello per questa separazione estremamente brusca tra sfera morale e sfera religiosa è naturalmente l'Elogio d'Abramo di Kierkegaard (in Timore e tremore), in cui Dio compare come colui che pretende e la fede come un riuscire a credere nonostante la pretesa paradossale (di sacrificare Isacco). «Il suo (di Abramo) telos si trovava più in alto, al di fuori dell'etico», si dice in Kierkegaard, che in questo modo identificava l'"etico" con l'"universale". Mentre Agamennone ha sacrificato Ifigenia per l'"universale", Abramo, proprio attraverso il sacrificio, ha "sospeso" l'etico, poiché Isacco, in quanto figlio del capostipite previsto da Dio, avrebbe rappresentato proprio l'"universale". Ora, il rapporto di Kafka con l'"universale" si distingue certamente in modo radicale da quello di Kierkegaard. In lui è proprio l'"universale stesso", cioè l'amministrazione del castello del mondo, ad operare nella sospensione dell'"etico". Che questa "sospensione" abbia luogo non lo si può naturalmente negare. Ma Kafka non si limita a constatare, ma rende questo universale un'istanza di specie divina... che non solo esige il sacrificio di Isacco, ma lo compie anche.

67. [F. Kafka, Il castello, p. 681. Il passo kafkiano citato da Anders suona letteralmente così: «Questa è la decisione di

Klamm... dunque (also) è corretta». Subito dopo Anders spiega questo "also".]

68. [F. Kafka, La questione delle leggi, trad. it. di E. Pocar, in RA, p. 445.]

69. [Ibidem, p. 446.]

70. [F. Kafka, Il processo, p. 516.]

71. [Ibidem, p. 516.]

72. [F. Kafka, 64V65° Considerazione, trad. it. di I. A. Chiusano, in CD, p. 799.]

73. [Ibidem, p. 799.]

74. Se vi è un credo storico che il credo o "dubito" kafkiano ricorda, non è quello ebraico, ma è (a parte quello gnostico) il credo calvinistico, che, in un certo senso, era anche già stato un "dubito" segreto. Le citazioni seguenti, che sembrano descrivere il mondo di Kafka, si riferiscono al Dio calvinista:

1) «Applicare parametri di giustizia terrena alle sue disposizioni sovrane è insensato ed una violazione della sua maestà, poiché egli, ed egli soltanto, è libero, cioè non soggetto ad alcuna legge. I suoi decreti ci possono essere comprensibili e noti in genere, quando egli stima opportuno comunicarceli.» In breve: la legge sta al di fuori della legge: l'agnosticismo è voluto da Dio; finitus non capax infiniti.

2) «Potrò andare all'inferno, ma un Dio siffatto non otterrà mai la mia stima.» Perché egli è il puro principio del potere spietato.

3) «Adam ayant pèché necessairement par le décdret de Dieu, il a été digné de la mort éternelle.»; vale a dire: il peccato è stato disposto da Dio al fine della dannazione già decisa in precedenza; colpa e pena sono dunque invertite.

Queste frasi, che si potrebbero riferire a Kafka, descrivono come si è detto il mondo di Calvino. La prima è di Max Weber ed è presa dai suoi Aufsätze zur Religionssoziologie

[cfr. (Saggi sulla sociologia della religione, 1922, tomo 1, p. 92.]. La seconda è un'invettiva di Milton contro il concetto calvinistico di Dio. Infine, la terza è un estratto della polemica di Pascal contro la dottrina della predestinazione dai suoi *Ecrits sur la grâce*. Il sorprendente parallelismo va oltre: nel Calvinismo, come in Kafka, l'uomo non solo non ha alcuna possibilità di sapere se è accettato o respinto, graziato o condannato, ma non ha nemmeno la facoltà di prepararsi all'accettazione (*Westminster Confessions*, 1647). Vale a dire: egli è completamente privo di libertà e tuttavia deve dare metodicamente buoni risultati per tutta la vita. Nel Calvinismo come in Kafka. Per entrambi è vero anche che nessun lavoro è fatto per colui che lavora, ogni lavoro è solo in maiorem gloriam di un'istanza che non dimostra né amore né giustizia, ma è soltanto maestosa ed impenetrabile. Inoltre, ciò che in Calvino è chiamato "ascesi", in Kafka ha il nome di "estraneità". La voluptas liquidata da Calvino come per eccellenza diabolica è anche in Kafka un residuum non collocabile nel regno delle estraniamenti; anche se in lui si tratta di un residuum già consolatorio. Com'è possibile questo parallelismo?

Il Calvinismo autentico rappresenta già un indebolimento della fede cristiana; la sua dottrina fondamentale potrebbe infatti suonare: credo, perché non so se sono dannato o graziato. Quindi la fede è già, come in Kafka, un agnosticismo religioso, uno scetticismo religioso. Ma l'agnosticismo può essere un fattore socialmente progressivo; l'agnosticismo di Calvino lo fu: tolse a determinati ceti economicamente non progressivi (*landed gentry*) le possibilità di conferma della grazia, che divenne monopolio di un altro ceto: quello dei piccoli capitalisti. C'era infatti qualcosa che per i calvinisti non dimostrava certamente la futura grazia, ma la rendeva probabile: il redditizio ampliamento dell'azienda (teoria

Weber-Troeltsch). Anzi, Dio stesso in Calvinismo risente già in certo modo della sua mostruosa maestà, poiché in base a questa sua maestà, diviene un Dio fondamentalmente sconosciuto. Così, malgrado ogni teocrazia, egli è posto fuori dal mondo. Fuori, ad una distanza che rende già possibile qualcosa di simile a un mondo senza Dio: una distanza da cui si presume egli invero ci veda, ma in cui noi non lo vediamo - e in questo modo è già preparato il rapporto unilaterale tra potere e uomo, che domina in Kafka. Ma anche l'uomo stesso è già un uomo kafkiano: dal momento che il comandamento dell'«asceti intramondana» vieta all'uomo di godere del prodotto del proprio lavoro, dal momento che l'accumulazione del profitto ha luogo soltanto per la gloria di Dio, l'uomo diviene "amministratore" di una "cosa", quindi egli stesso reificato. Dato che d'altra parte l'accumulazione è garantita soltanto se si capisce qualcosa dei propri affari, il calvinismo richiede una completa identificazione con la professione, quindi una specializzazione. Vale a dire: l'uomo non deve essere altro che un funzionario (così anche in Baxter, che certamente differisce da Calvinismo). E come "funzionario" avevamo descritto l'uomo kafkiano.

Oltre a ciò, la teoria della predestinazione, che considera non solo la grazia e la dannazione come pre-giudizi non influenzabili di Dio, ma anche il benessere e la povertà oppure il potere e l'impotenza nell'aldilà come sintomi terreni di questi pre-giudizi celesti, è qualcosa di simile ad una giustificazione della spietatezza del mondo che Kafka descrive. Troeltsch fa l'interessante osservazione secondo cui, dopo la grande rivoluzione inglese, quindi nell'epoca di forte influsso del Calvinismo in Inghilterra, l'assistenza pubblica ai poveri fu esclusa dalla legislazione. Il «pochi sono gli eletti» si riferisce tanto alla vita terrena quanto a quella ultraterrena. E chiaro che tutte le formule del Calvinismo sono già dei

paradossi. Certamente questi paradossi erano preparati nel Cristianesimo classico: «Qui enim in Domino vocatus est servus, libertus est Domini: similiter qui liber vocatus est servus est Christi» (1 Corinti, 7, 22), ma in Calvino vengono ulteriormente acuiti. Come oggetto di salvezza, l'uomo di Calvino, che è libero come essere economico, si suppone non libero; come essere religioso, l'uomo, che politicamente è un repubblicano, è un "teomonarchico"; come consumatore gli è tolto ciò che possiede come produttore: egli accompagna, anzi punisce, per così dire, la propria liberazione con una infernale metafisica dell'illibertà e dell'espropriazione. In origine, queste caratterizzazioni paradossali si riferivano ad un unico e medesimo uomo, al piccolo commerciante e imprenditore borghese. Quattrocento anni dopo, nell'epoca in cui Kafka scriveva, quindi oggi, le qualità "libero" e "non libero", "possidente" e "non possidente" sono ripartite tra le classi; e quelle funzioni che prima erano attribuite allo spietato Deus absconditus ormai le ha assunte il mondo stesso.

75. È certamente vero che Kafka, laddove fa parlare o agire la "natura" (topi, sciacalli, scimmie, ecc.), non fa semplicemente muovere uomini nella pelle di animali, ma ogni volta animali del tutto specifici. La storia intitolata La tana è, ad esempio, così ampia che un semplice animale di cartapesta non avrebbe potuto riempirla con le sue riflessioni. Ma questi animali non sono "natura" nel senso abituale: ognuno di essi è un "animai rationar, un animale parlante, che traduce preliminarmente il suo comportamento prelinguistico nel linguistico e vive veramente solo nelle riflessioni. Ma l'aspetto essenziale di ciò che attraverso la gremità così come attraverso il cristianesimo definiamo "natura", è tuttavia il fatto che essa è "prelinguistica", non riflette su nulla ed è ciò che è.

76. Che gli ebrei in questa storia compaiano in qualità di "topi", dopo le nostre argomentazioni sul "metaforico" (p. 54 e sgg.), ci consente di non sbalordirci più. Le metafore che sono alla base di questa storia sono: "popolo ospite" e "popolo immigrato" (Wirtsvolk, Gastvolk) (vedi anche Kleine Gäste, kleines Haus di Mòrike) e l'espressione «essere allo stremo» (lett. «Aus letzten loch pfeifen»: fischiare all'ultimo buco). L'interpretazione di questa storia è più facile di quella di qualsiasi altro racconto kafkiano: l'equazione contiene, per così dire, troppi "elementi noti" di quanti ne occorrono perché sia "risolta". Giuseppina pretende di essere «libera da ogni lavoro», e questo costituisce un chiaro accenno ai talmudisti, che pretendevano un sussidio dalla comunità. Il racconto dà l'impressione che Kafka, che non riusciva a raccontare altrimenti che metaforicamente, abbia sentito la necessità di allacciare e strappare contemporaneamente la maschera.

77. [F. Kafka, Giuseppina la cantante ossia Il popolo dei topi, trad. it. di E. Pocar, in RA, p. 589]

78. Ibidem, p. 590.]

79. Ibidem, p. 592.]

80. Ibidem, p. 592.]

81. Ibidem, p. 593.]

82. Ibidem, p. 596.]

83. Ibidem, p. 597.]

84. [Qui Anders cita in modo lievemente alterato il passo kafkiano. Riportiamo il testo nella sua interezza: «Il suo fischiare non era in realtà più forte e notevolmente più vivo di quanto ne era il ricordo? E stato forse, quando era ancora viva, più di un mero ricordo? Non ha invece il popolo nella sua saggezza collocato in lato il canto di Giuseppina appunto perché era impossibile che andasse perduto?», Ibidem, p. 597.]

85. [Questo racconto era privo di titolo nei manoscritti kafkiani. Nei Diari, tuttavia, Kafka lo chiama Der Dorfschullehrer (Il maestro del villaggio). Si legge infatti in data 19 dicembre 1914: «Ho scritto ieri il Maestro del villaggio quasi in uno stato d'incoscienza» (F. Kafka, Diari - 1914), trad. it. di E. Pocar, in CD, p. 5127. Max Brod gli assegnò invece il titolo Der Riesenmaulwurf (La talpa gigante) riferendosi al contenuto. Anders mantiene qui il titolo dato da Brod, mentre nelle edizioni kafkiane più recenti sia tedesche che italiane si è preferito la titolatura di Kafka.]

86. [«Er entstellt, um festzustellen; aber uns "stellt" er gleichfalls "fest", d.h. er lähmt uns»: il passo illustra una procedura linguistica tipica del saggio di Anders; chiarisce, inoltre, aspetti fondamentali dei primi paragrafi. Si basa sui due prefissi ent- e fest- di stellen. Cioè: de-forma per constatare, fissare; ma con ciò ci mette "fissi", cioè ci paralizza. Il verbo successivo intensifica l'aggettivo fest del composto.]

SOMMARIO

Zu Tode Verstehen: comprendere a morte.
Sul saggio kafkiano di Anders

KAFKA. PRO E CONTRO

Introduzione (1980)
Premessa

I Aldiqua come aldilà

Kafka deforma per constatare
Kafka cambia i nomi
Ciò che sbalordisce in Kafka: lo sbalorditivo non
sbalordisce nessuno
Kafka dà immagini potenziata.
Apologia di questa irrealizzazione
L'uomo è estraneo e deve dar prova di se stesso
L'aldilà di Kafka è questo mondo.
La sua vita è un arrivare per tutta la vita
Conseguenze dell'arrivo perpetuato
Excursus sull'eroe negativo. "K." è un don Chisciotte
Chi non abita nel mondo non ha abitudini ed intende i
costumi come decreti
La vita è un processo di autoaccumulazione della colpa. La
coscienza gira in tondo
Kafka lascia delle brecce nel mondo murato. Donna e caso
Chi vuole arrivare, non vuole andare in giro "liberamente".
Perciò la libertà in Kafka è un incubo.

La vita si compie come ripetizione. Il vivente è un prigioniero negativo: non chiuso dentro, ma chiuso fuori. La colpa sussegue la pena.

L'inversione di colpa e pena è testimonianza di ambiguità

II Non simboli ma metafore

Kafka non è né allegorista né simbolista

Il mondo di Kafka diviene indistinto perché le sue metafore collidono

Le figure di Kafka non sono più astratte di uomini reali: esse sono uomini che vivono solo per la professione

L'agnosticismo di Kafka è figlio dell'impotenza perché l'impotente è disinformato

III La medusa

Nel terrore il tempo resta sospeso.

Perciò Kafka dà immagini

In Kafka la bellezza è gorgonica

Kafka non si "esprime" più

Il linguaggio di Kafka è "elevato", perché più sobrio del linguaggio quotidiano

Eppure la lingua di Kafka è graziosa

IV Ateismo che si vergogna

Kafka fa parte della storia dell'ateismo che si vergogna

Kafka permette l'irreligiosità e si assicura una positività minima

Kafka sostiene un ritualismo privo di rituale

Apologia dello stato incompleto

La chiamata senza colui che chiama. Per Kafka Dio è morto. La morte di Dio è per Kafka un fatto religioso

Kafka è un marcionita. Crede ad un Dio malvagio, non a nessun Dio. Trasforma l'immorale nel sovramorale

Kafka non vuole costruire il paradiso, ma entrarvi. Non è un teologo dell'ebraismo, ma un teologo dell'esistenza ebraica

Bilancio finale

UCCISIONE DI UN FANTOCCIO CHIAMATO FRANZ KAFKA

di Max Brod

Nel libro "Kafka, pro e contro" che Gunther Anders pubblica presso l'editore C. H. Beck (Monaco) questo saggista ha creato un fantoccio che con Franz Kafka non ha quasi nulla a che vedere, cui però dà ciò nonostante il nome di Franz Kafka.

E' necessario leggere attentamente questo periodo. Non è detto che il fantoccio messo al mondo da G. Anders non abbia niente a che fare con Kafka, ma "quasi niente". E qui sta appunto il pericolo, il lato seducente della cosa, poiché alcuni tratti importanti, ma secondari per la conoscenza della vera natura di Kafka, sono osservati bene. Perciò appartengono tanto a Kafka, scrittore vero e vivo, quanto al fantoccio morto che si aggira nel nuovo libro. Per quanto si voglia, non si possono separare del tutto Kafka e il dondolante fantoccio. Ad esporre questi tratti secondari si è impiegata molta, forse troppa intelligenza, ostentata e immodesta, sicura e cosciente di sé, in contrasto con l'ahimè tanto dubbioso, malsicuro, tentennante Kafka, assai poco cosciente di sé.

Senonché accanto ai particolari bene interpretati sta il fatto che G. Anders travisa i fatti principali. Ed espone le cose mal comprese e svisate con la stessa incrollabile convinzione con cui descrive i particolari rettamente intesi. (Per esempio,

alcuni aspetti dell'influsso estetico di Kafka.) Dalle buone osservazioni che balenano qua e là si potrebbe essere indotti a dedurre che anche la posizione fondamentale del critico e delle sue conclusioni sia giusta. Invece proprio il problema centrale è assolutamente frainteso, come conto di dimostrare qui di seguito.

Il pericolo e il potere seducente del libretto sono tanto maggiori in quanto l'autore invece di colpire nel segno colpisce di pochissimo fuori del segno e il travisamento avviene mediante un minimo giro di polso. Infatti girando leggermente il polso si può trasformare un pollo vivo in un pollo morto e la struttura fondamentale religiosa di Kafka in un fantoccio che non è mai vissuto. Anders combatte contro questo morto fantoccio di sua creazione e lo sconfigge gloriosamente. Per parte nostra vogliamo ora analizzare questa analitica uccisione d'un fantoccio.

E veniamo "medias in res". Dove è l'errore principale della pubblicazione di Anders dal quale derivano tutti gli altri? Contrappongo alcune affermazioni di Anders che vogliono riassumere la natura di Kafka e alcune reali affermazioni di Kafka vivo: si vedrà subito che le due nature che prendono la parola sono del tutto diverse e una di loro porta il nome di Kafka soltanto per l'arbitrio del critico Anders.

Anders dice: (Kafka) non si pone il problema del bene e del male nel mondo che egli rispetta in tutta la sua miseria.

Kafka dice: Qualche soddisfazione posso ancora trovare in lavori come "Un medico di campagna"... Ma la felicità soltanto nel caso in cui io possa "sollevare il mondo nel puro, nel vero, nell'immutabile!". Egli è del parere che basti "arrivare una sola volta al bene per essere salvi", senza riguardo al passato e persino senza riguardo all'avvenire.

Anders dice: Egli è un realista del mondo disumanato; ma è anche colui che ne fa l'apoteosi. Per lui il potere è diritto e chi è privato del diritto è colpevole. Egli pretende il paradiso ma non per costruirlo, bensì per entrarci.

Kafka dice: La morte è davanti a noi all'incirca come nell'aula scolastica una riproduzione della battaglia di Alessandro appesa alla parete. Si tratta ora di oscurare o addirittura cancellare il quadro "mediante le nostre azioni ancora in questa vita".

Anders dice: E' ateo, ma dell'ateismo fa una teologia. E' filosofo, ma agnostico.

Kafka dice: L'uomo non può vivere senza una costante fiducia in qualche cosa di indistruttibile dentro di lui. "Credere significa liberare l'indistruttibile dentro di sé o, meglio, essere indistruttibile o, meglio, essere".

Anders dice: La sua filosofia è quella di chi invano stabilisce un equilibrio, di chi si vede con gli occhi del potere invano corteggiato.

Ciò che è è per lui (se anche non "razionale", almeno) giustificato. Kafka dice: Le cornacchie affermano che un'unica cornacchia potrebbe distruggere il cielo. Nessuno ne dubita, ma non è una prova contro il cielo, poiché il cielo è precisamente l'impossibilità delle cornacchie.

Anders dice: Egli si spaventa per l'eccessivo potere del mondo oggettivato.

Deforma per constatare; ma constata ugualmente noi stessi, vale a dire ci paralizza.

Discute i diritti, ma non sa neanche se ne ha il diritto.

Kafka dice: Non esiste altro che un mondo spirituale; ciò che chiamiamo mondo concreto è il male in quello spirituale,

e ciò che chiamiamo malvagio è soltanto la necessità di un momento nella nostra perpetua evoluzione.

Con luce fortissima si può dissolvere il mondo. Davanti ad occhi deboli esso diventa solido, davanti ad ancor più deboli mette i pugni.

O l'udito m'inganna o queste due serie di citazioni non si riferiscono alla medesima persona.

D'altronde questi pochi esempi si potrebbero moltiplicare. Che cosa dimostra Anders? Il semplice fatto che quando si omettono i detti positivi di un autore, quelli che esaltano la vita e suscitano speranze, rimangono soltanto i negativi. Non occorre molto ingegno per venire a dircelo.

Di detti negativi se ne trova in Kafka una quantità. Tutti sanno che scrisse molte pagine disperate, che visse lunghi periodi nei quali non vedeva altro che tetraggine e mancanza totale di una via d'uscita. Un po' meno si sa (o meno è entrato nella coscienza di chi si accinge a giudicare la sua posizione psichico-spirituale) che aveva fin troppi motivi esteriori per dubitare e disperare. Notevole è dunque non il fatto che abbia disperato, ma che nonostante dubbi e disperazioni abbia conservato la fede in benevole potenze superiori, che per questa fede abbia continuamente combattuto e se la sia continuamente conquistata ogniquale volta pareva gli dovesse sfuggire. Appunto per ciò quella fede così duramente conquistata ci è cara e costituisce un modello prezioso perché rappresenta una luce delicata e costante su uno sfondo notturno e minaccioso di paurose visioni di sventura personale e universalmente umana. Kafka che Anders presenta come un debole, passivo, pronto ad accettare le malvagie potenze del mondo senza opporre resistenza, pronto anzi, secondo lui, a venerarle devotamente, Kafka stesso scrisse nei "Diari" queste parole incitanti

coraggiosamente alla battaglia: "Non disperare neppure del fatto che non disperi. Quando già tutto sembra alla fine, arrivano forze novelle e ciò significa appunto che tu vivi". "Forte scroscio di pioggia. Mettiti contro la pioggia, lasciati compenetrare dai ferrei getti, scivola nell'acqua che ti vuole trascinar via, ma resta fermo e attendi, ritto, il sole che irraggia improvviso e infinito." Frasi che esprimono esattamente il contrario di ciò che Anders fa dire al suo fantoccio.

Certo in quella breve vita ci furono molti fatti oggettivi da superare, molti gravissimi ostacoli. Quando a trentaquattro anni uno fa la scoperta di essere gravemente, se non inguaribilmente, tubercolotico, quando sente approssimarsi la morte, gli si possono certo perdonare accessi di pessimismo anche se ha l'anima più nobile e impavida... tanto più quando quest'anima sia carica di fantasia e sensibilità. E se oltre a ciò l'uomo così affievolito vive in una situazione familiare poco gradevole e sente l'orrore d'una professione forzata, fonte continua di amarezze, appare (almeno a me) quasi incomprensibile che ad onta di tutti gli ostacoli abbia potuto nascere un'opera letteraria così importante e in numerosi punti incoraggiante alla speranza e alla fermezza.

Ora, è strano che Anders veda proprio nella professione che tanto ripugnava a Kafka una specie di inquadramento, una specie di "tranquillità". "Chi non sa quale sia il suo posto non sa neanche a chi sia obbligato... Per conto suo Kafka, almeno transitoriamente, rispose di persona al quesito riguardante la competenza dei suoi obblighi lavorando nell'Istituto di Assicurazione contro gli infortuni sul lavoro." Questo particolare è significativo della leggerezza e nello stesso tempo della sicumera con cui Anders dà un'errata interpretazione della vita e della volontà di Kafka... in senso diametralmente opposto a ciò che Kafka stesso pensò e

scrisse circa il lavoro professionale che gli era imposto. Più volte si ode la sua impressionante protesta contro la professione nella quale non scorge l'adempimento di un dovere, bensì un tradimento contro la sua vera missione di creatore e il doloroso (per quanto necessario) abbandono di sé stesso: necessario, perché i genitori di Kafka (a differenza di quelli di Hofmannsthal o, a partire da un certo momento, quelli di Werfel) non tolsero di mezzo gli ostacoli al loro geniale figliolo e non gli levarono la preoccupazione di procacciarsi denaro. Per quanto infatti modesto e ritroso, Kafka era ben conscio di quanto fosse grande la sua concezione dell'universo e quale fosse il compito eccezionale che richiedeva tutte le sue energie. Nei "Diari", descrivendo con amarezza la stesura d'un atto ufficiale per il cui testo va cercando un vocabolo adatto, scrive: "Finalmente ho trovato la frase 'bollare a fuoco' e il periodo relativo, ma trattengo tutto in gola con un senso di nausea e di vergogna come fosse carne cruda, ritagliata dalla mia carne (tanta fatica mi è costata). Infine la dico, ma conservo il grande terrore che tutto dentro di me sia pronto per un lavoro poetico, che per me sarebbe una soluzione celestiale e un vero modo di essere vivo, mentre invece qui in ufficio per un documento così miserabile devo privare di un pezzo di carne un corpo capace di tanta felicità". In questa genuina esposizione dello scrittore nessuno troverà traccia di quella sia pure transitoria tranquillità che Anders pretende di riconoscere nel penoso impegno di Kafka costretto a dedicarsi agli indifferenti compiti dell'ufficio. "Non porto a termine nulla perché non ho tempo, e tutto urge dentro di me": così si lamenta Kafka un'altra volta. Altrove parla del "mondo enorme che urge nella mia testa".

Anders ha la tendenza a trovare in Kafka un servile disfattista e, a rigore, un precursore del fascismo ("Lo sforzo

del nuovo arrivato quale zelante adattamento al male come fosse bene"): questa tendenza domina il saggio di Anders e capovolgendo i fatti si manifesta anche in un particolare secondario quale la valutazione della professione forzata. Ma chi vuole sbalordire e rovesciare le situazioni è costretto a farlo sempre. Perciò l'intelligente Anders incappa in una disgrazia poiché, pur essendo di solito capace di sentir crescer l'erba, non sente la palese ironia nella grande Lettera di Kafka a suo padre: "Dalla tua poltrona governavi il mondo... La fiducia in te stesso era così grande che non avevi neanche l'obbligo di essere logico, eppure non cessavi di avere ragione". S'intende naturalmente che il padre di Kafka non aveva ragione, che il figlio il quale avrebbe voluto scorgere nel padre l'immagine di ogni perfezione notò presto l'illogicità paterna e ne provò una dolorosa delusione, che, con altre parole, condannava la prepotenza di suo padre. Anders invece (ecco il pericoloso giro di polso da me avvertito al principio di quest'articolo) pretende di aver riconosciuto sempre in Kafka un adoratore dell'ingiustizia nel mondo, del male, dei mostri che maltrattano l'umanità. Perciò il suo fantoccio non deve neanche protestare contro suo padre. Eppure l'intera Lettera è un tentativo (in più luoghi un tentativo molto amorevole) di presentare uno specchio a suo padre per indurlo a riconoscere i propri difetti. Le parole "dalla tua poltrona governavi il mondo" non possono essere altro che ironiche, un rimprovero che rasenta la beffa. Anders invece è capace di prendere assolutamente sul serio questa figura da libello. Dunque, secondo lui, Kafka avrebbe veramente creduto che suo padre governasse il mondo... e precisamente dalla poltrona. Certo è che Anders arriva a una postilla patetica che, letta insieme con l'ironia di Kafka, diventa involontariamente umoristica: "Bisognerebbe

avere il coraggio di riconoscere che questo brano della Lettera è spaventevole".

Ma andiamo un poco più avanti, e vedremo che cosa Anders volutamente ometta da questo passo della Lettera, che pure aveva per intero davanti agli occhi, per impedire a sé stesso la facile intuizione dell'ironia di Kafka verso il padre. In primo luogo sostituisce a un periodo i puntini. Questo periodo che mostra la prepotenza paterna attraverso un'enorme lente d'ingrandimento e la respinge con l'iperbole (nota figura retorica) dice: "(Dalla tua poltrona governavi il mondo). Il tuo parere era giusto, ogni altro era folle, esagerato, stupido, anormale". E nel punto in cui la citazione di Anders si interrompe continua così: "Poteva anche capitare che in qualche cosa tu non avessi alcuna opinione e, perciò, tutte le opinioni possibili su quella cosa dovessero essere errate senza eccezione alcuna. Tu eri capace, per esempio, di dir male dei cechi, poi dei tedeschi, poi degli ebrei, e non soltanto in qualche particolare ma in ogni riguardo sicché alla fine non rimaneva nessuno tranne te. Ai miei occhi tu assumesti quell'aspetto enigmatico che hanno tutti i tiranni il cui diritto è fondato sulla loro persona, non sul pensiero". Kafka chiama dunque suo padre un "tiranno" e polemizza con lui. I lettori del fascicolo di Anders non devono naturalmente apprenderlo: infatti devono trovare in Kafka uno schiavo dei tiranni che in silenzio, senza proteste e quindi anche senza quell'ironia che, come tutti sanno, può essere mortale, inghiotte le ingiustizie del mondo. Ho citato questo piccolo esempio perché aiuta a comprendere come Anders svisi analogamente un argomento molto più vasto: l'interpretazione del "Castello", la massima opera di Kafka. Il protagonista del libro (K.) arriva in un villaggio e afferma di essere stato chiamato, di aver avuto un incarico. Le autorità non sanno nulla di un invito rivolto a K. Gli abitanti del

villaggio trattano il nuovo arrivato con indifferenza, anzi con ostilità. Egli cerca invano di allacciar legami con loro. Tenta invano di arrivare alla suprema istanza che risiede nel castello. Il romanzo narra come egli non raggiunga mai quella istanza suprema (anche nel "Processo" non è ammesso al supremo tribunale). Ma il protagonista del "Processo", come ho dimostrato contro la concezione comune divulgata anche attraverso una deformazione drammatica, è colpevole, se non del tutto, almeno in parte (si veda il mio libro "Fede e dottrina di Franz Kafka") mentre il protagonista del "Castello" è innocente. Perciò il caso suo è più serio, più problematico, più conturbante. I due romanzi hanno questo in comune, che il personaggio raggiunge soltanto istanze intermedie le quali sono o pigre e confuse o addirittura malvagie. Se queste fossero identiche alla direzione suprema del "Castello", Anders, almeno entro certi limiti, avrebbe ragione. Sarebbe sempre inesatto che K. accetti quelle malvagie istanze intermedie allo stesso modo che l'eretico Marcione supponeva un "Dio malvagio" creatore del mondo, demiurgo e cosmocratore in possesso del potere sul nostro tempo. Noi vediamo invece K. in continue proteste, che finiscono per consumare la sua resistenza fisica, contro quelle istanze intermedie (come è dimostrato più sopra dal suo polemico atteggiamento contro il padre... e, sia detto di sfuggita, neanche Marcione accettava il demiurgo ma cercava molto energicamente di spodestarlo). In misura limitata però si potrebbe essere d'accordo con Anders quando vede un certo pericolo nel fatto che K. tratta con quelle istanze, le prende sul serio e vi perde molto tempo. Ora Kafka considera precisamente compito suo principale di indicare questo pericolo, di rivelarlo in tutte le sue incredibili diramazioni, di rinfacciare tutti i trucchi e i complici del grande creatore di

ostacoli, ovvero Satana, che rende indegna di essere vissuta la vita nostra, la vita di tutta l'umanità.

Kafka non si stanca di ripetere questo monito e di acuire la nostra sensibilità. K. cede soltanto occasionalmente di fronte a quelle potenze, poi vince la stanchezza e si fa avanti di nuovo; butta fuori gli aiutanti che le autorità gli hanno messo al fianco e fino in fondo non rinuncia al proposito di insediarsi nel villaggio. Non approva gli abusi dell'autorità. Anders afferma il contrario: secondo lui, K. considera diritto la potenza, si piega e prende per legittimo tutto ciò che di abietto succede nel villaggio. Kafka scrisse invece esattamente l'opposto. Citerò uno dei numerosi aforismi nei quali si erge contro l'incitamento a sottomettersi alla non libertà, cioè contro tutto quello che in seguito si chiamò fascismo o sistema totalitario: "Le associazioni umane si fondano sul fatto che uno mediante la sua forte esistenza "sembra" aver confutato "altri individui inconfutabili per sé stessi". Ciò è dolce e confortante per questi individui, "ma vi manca la verità e perciò sempre la durata"". Quando, contrariamente a queste affermazioni, Anders formula la teoria che Kafka fosse un fascista avanti lettera, che il suo contegno fosse quello della "più indegna umiliazione" e il suo influsso odierno sia basato segretamente sul contenuto fascista dell'opera sua, dobbiamo dire che questa tesi grottesca ha press'a poco tanto di verità quanto ne avrebbe il dire che Kafka ha raggiunto la fama per aver rubato la cattedrale di Notre-Dame.

Con la novella "Nella colonia penale" Kafka descrisse espressamente la caduta di un crudele regime totalitario. E se questo non è seguito da niente di meglio, se il libertinismo e il governo femminile che Kafka sostituisce al terrore del "vecchio comandante" non recano un miglioramento, non si può dire che questa sia una prova contraria. Non avviene

come nel noto aneddoto di Schopenhauer che, interrogato da un allievo se si debba prender moglie, diede questa risposta: "Così non va, e così nemmeno". Kafka lascia libera la possibilità di una terza soluzione o piuttosto di altre soluzioni. Non si ode la voce stridula del vecchio Schopenhauer ma quella di Goethe: "Noi vi invitiamo a sperare". Certo, non così forte, non così armoniosa come quella di Goethe; ma in vista del pianeta sovrappopolato e minacciato dalla bomba atomica nessuno si nasconderà che dal tempo di Goethe le probabilità di fare una vita decente, giusta, pacifica sono diminuite in maniera preoccupante. I quadri paurosi che Kafka disegna dell'arbitrio e dei malvagi consigli dei padroni non sono pertanto "deformazioni", come intende Anders, ma fedelissimo realismo e disegno della nostra epoca, tracciato coi mezzi legittimi della poesia, di questa nostra epoca che ci espone al giuoco dei venti se una purificazione interiore e l'amore nei singoli e nei gruppi non porteranno un mutamento contro gli incalliti aspiranti al dominio. Questo sia detto per le istanze intermedie, per gli organi del castello, i "rappresentanti di Dio in terra" che con la loro presunzione e sovranità ci dominano effettivamente e ci traviano. Kafka non ha rappresentato se non questa triste realtà burocratica, della quale basta un'occhiata al giornale per rendersi conto. Egli non ha mai riconosciuto o elogiato il diritto di tale situazione né in ufficio o nella famiglia né nella vita pubblica, e ne sono veritiera testimonianza i "Colloqui con Kafka" di Janouch i quali sono diametralmente opposti alle ipotesi di Anders. Ma la diffamazione di Kafka tentata da Anders con questo scritto, che contiene pochissimo in favore di Kafka mentre il novantanove per cento è contro (dunque lo stesso sottotitolo è inesatto), raggiunge il punto culminante dove Anders non vede o non vuol vedere che Kafka parla sempre di istanze che si inseriscono fra l'uomo e

Dio (uomo e "Castello"), che però, secondo il progetto dell'autore da me esposto, l'istanza suprema doveva entrare in azione all'ultimo e giungere a una decisione del tutto diversa da quella delle indegne autorità inferiori le quali nascondono, deformano anzi, e, dati i tempi sfavorevoli di oggi, rendono impossibile la vista di Dio. Similmente avviene nella "Pasqua" di Strindberg (l'influsso di questo autore sullo stile simbolico di Kafka non è stato studiato ancora abbastanza) dove il crudele creditore rivela soltanto alla fine il vero volto dell'amore. "Siamo stati creati per vivere nel paradiso terrestre" scrive Kafka. "Il paradiso aveva il compito di servire a noi. La nostra destinazione è stata mutata, non è detto che ciò sarebbe avvenuto anche per la destinazione del paradiso." Non si chiama parlar chiaro? Come si fa a non udire in queste righe la voce della speranza quasi attraverso la nebbia dei tempi? Non appare qui uno dei pilastri della religione ebraica e di ogni religione, la tesi della "conversione del peccatore pentito" esposta col ritegno e con la contrizione richiesti dalla crisi dell'epoca?

Anders invece ha decretato in tono convinto, con troppo acume e con troppa sicurezza: "Poche tesi su Kafka possono essere dimostrate con altrettanta certezza quanto il fatto che la sua religiosità non aveva niente a che vedere con la religione ebraica". Per parte mia posso invece richiamarmi al saggio di Hans Joachim Schoeps ("Theologische Motive der Dichtung Kafkas") dove questi rapporti sono documentati con chiarezza sorprendente. Infine tutta l'opera di Kafka che, permeata di dolore, rappresenta l'uomo schiavo della macchina, isolato nel mondo moderno, privo di amore e ridotto a fare assegnamento su sé stesso nella sua solitudine e nella mancanza di legami col prossimo, non è altro che una parafrasi del principale precetto dell'Antico Testamento: "Ama il tuo prossimo come te stesso". Credo inoltre di aver

dimostrato altrove mediante l'accento a un classico romanzo ceco ("La nonna" di Bozena Nemcov che influenzò Kafka nelle linee costruttive del "Castello"), come soltanto le istanze intermedie, i funzionari, ma non l'invisibile direzione suprema del castello abbiano un aspetto malvagio nel senso antinomistico della gnosi.

"Il castello" è il romanzo del monoteismo illimitato che anche il Libro di Giobbe propugna ripudiando l'istanza intermedia di Satana e che si riassume nell'affermazione "il nostro Dio è il Dio unico", vale a dire un Dio che non può contenere niente di male, anche se la parola del profeta intorno all'incomprensibilità di Dio: "Le mie vie non sono le vostre vie" rimane in vigore temporaneamente, soprattutto in tempi malvagi come il nostro: della qual cosa Kafka non si stanca di addurre esempi. In tali tempi Dio può apparire al torbido sguardo umano in tutte le possibili deformazioni, sotto tutte le false prospettive, può apparire persino brutto, meschino, sudicio, immorale, tale da postulare l'uccisione non motivata del Figlio (Kierkegaard) eccetera, ma ciò non toglie che egli sia quello che è; e la speranza che attraversando tutti i turbamenti e gli ostacoli egli abbia a manifestarsi nella sua gloria rimane valida come la più grande di tutte le speranze. Il "messaggio imperiale" che viene da Dio è sorretto da mille istanze intermedie, "tu invece" dice Kafka "siedi alla finestra e te le sogni quando fa sera". Non si è accorto Anders che questo bellissimo tra i miti kafkiani esprime la stessa speranza, cioè il finale annichilimento delle istanze intermedie che separano Dio e l'azione umana, che col tremore dell'incertezza è espressa nel "Castello", in quel "Castello" che egli misconosce prendendolo per adorazione quasi fascista delle istanze intermedie intese a fare il male? Del resto Anders interpreta male anche il breve racconto e in genere è felice dove

cammina per vie proprie e si occupa solo indirettamente di Kafka. Non ho difficoltà a dichiarare che la sua personale discussione sulla Gorgone è la parte meglio riuscita del libro, perché indica una strada per la quale il suo innegabile ingegno saprà ancora farsi valere.

L'opinione fondamentale che presiede come un dogma alle disquisizioni di Anders, dove nonostante la sua sottigliezza non appare sufficientemente attento, è l'ipotesi, diffusa nei circoli della sinistra radicale, che sia possibile eliminare e con un gioco di bussolotti far sparire dal mondo tutto ciò che di tenebroso, confuso, irrazionale, maligno, abissale, doloroso Kafka da scrittore onesto non nasconde, anzi talvolta sottolinea e mette in rilievo; e che sia vergogna aver rispetto dell'incomprensibile, dei limiti imposti all'umanità. Quei circoli non sono ancora arrivati a distinguere che esistenzialmente c'è sventura eliminabile (ignobile) e sventura non eliminabile (nobile).

All'istruttivo e bel saggio di Thomas Mann su "Goethe e Tolstoi" devo il richiamo a una lettera di Goethe che sentendosi fortemente legato alla natura scriveva a Schiller, "il cantore della suprema libertà" (e chi scrive è Goethe, l'illuminato): "Quanto vantaggio mi verrà dal suo interessamento alla mia vita, Lei lo vedrà non appena conoscendomi più da vicino scoprirà in me una certa oscurità ed esitazione che non riesco a dominare". Non per nulla Kafka ritornava sempre a Goethe come ad uno dei massimi maestri dell'umanità mentre, se fosse stato quel decadente che vuole Anders, non ne sarebbe stato mai attratto. "Oscurità ed esitazione", anche queste hanno il loro posto nell'economia dell'uomo onesto e attivo. Basta non arrendersi ad esse come infatti Kafka non si è mai abbandonato a quell'odioso servilismo che Anders gli attribuisce. Le prove? Si vedano le citazioni affiancate e contrapposte sul principio

di questa mia apologia. Kafka non ha bisogno di essere difeso. Ma quando taluni suoi interpreti continuano a non voler vedere in lui il lato positivo e attivo accanto a quello negativo che io non nego - e l'esempio più clamoroso è dato da Anders - mi sento stimolato (nonostante la mia antipatia per le polemiche) a controbattere.

Anders dice giustamente che l'esperienza fondamentale di Kafka è l'isolamento. Che però la radice delle sue ispirazioni poetiche stia nel prendere alla lettera certi modi di dire (la novella "La metamorfosi" avrebbe avuto origine dalla frase "un lurido insetto") è altrettanto assurdo come chi affermasse che la storia di Sigfrido, il quale fucina la spada, è soltanto una prolissa e verbosa amplificazione del proverbio "ognuno è fabbro della propria fortuna". Il libro di Anders è purtroppo strapieno di siffatte fragili spiritosaggini. Ci sono anche errori dovuti alla fretta come quello di far nascere Artemide, anziché Afrodite, dalla spuma del mare e quello di trasformare non una, ma più volte la figura di Odradek creata da Kafka (etimologia slava: lo sconsigliato: "rada" = consiglio) in un antietimologico Odvadek.

Ma per essere giusti bisogna confermare che "il punto di partenza! dell'analisi di Anders è esatto. Il guaio è che mediante il suddetto giro di polso egli porta la questione su un falso binario, mette troppo poco in rilievo che Kafka vede nell'isolamento e nella mancanza di amore il peccato e la prima colpa dell'uomo, ai quali questo deve ribellarsi per evitare che arrivi il giusto castigo, descritto, è vero, con un certo sadismo. Ma come si fa a dire che Kafka è uomo senza fede se i suoi romanzi "sono circolari", se tutta la sua azione consiste "nel considerare e ponderare le mille possibilità"? Come si può definirlo un "autore filosoficamente e moralmente inutile", un "ateo timorato" se troviamo nelle sue opere palesi atti di fede come la similitudine del carro da

viaggio che, anche se fosse l'unico di questa specie in tutta la sua opera (ma ce ne sono degli altri), lo solleverebbe al livello di apostolo religioso? Ecco qui: "Se corri continuamente in avanti e continui a sguazzare nell'aria tiepida, le mani ai fianchi come pinne, se nel dormiveglia della fretta guardi fuggacemente tutte le cose lungo la via, vedrai passare un giorno davanti a te anche il carro. Se invece rimani fermo, se con la forza dello sguardo lasci crescere le radici in lungo e in largo - nulla può eliminarti, eppure non sono radici ma soltanto la forza del tuo sguardo mirante - vedrai anche l'immutabile buia lontananza donde nulla può venire se non precisamente il carro che si avvicina, diventa sempre più grande, nel momento in cui si raggiunge empie l'universo, e tu vi affondi come un fanciullo tra i cuscini d'una diligenza che viaggia nella bufera e nella notte."

Dacché il mio amico Willy Haas ha pubblicato le "Lettere a Milena" tutti avranno capito a quali altezze di amore spirituale Kafka abbia saputo elevarsi (Anders stabilisce senz'altro che la divinizzazione dell'amore è incominciata con Goethe... come se non fossero mai esistiti un Platone o un Dante) e quanto profondamente abbia creduto nelle latenti energie direttive che nonostante tutto assistono l'uomo nella battaglia per la giustizia e per la pace. Nonostante tutto! Ecco la parola-chiave, la formula magica di Kafka che Anders trascura in pieno. Ho spiegato altrove come essa si manifesti più negli aforismi che nell'opera narrativa. Nei racconti Kafka si abbandona, nei cristalli della meditazione (sovente anche nelle lettere) si controlla. I romanzi si fanno via via più tenebrosi, le sentenze in ugual misura più limpide e chiare: fenomeno che ho cercato di delineare nel mio nuovo libro sull'amico "Franz Kafka figura esemplare. (Invito alla collaborazione)". Aumentando i bisogni aumentano anche (secondo il pensiero di Holderlin) i

soccorsi di Dio. Così le confessioni nelle "Lettere a Milena" arrivano a quell'intensità che chiamerei la "Canzone del grande Nonostante". Questa è ad un tempo l'atto di fede kafkiano nel libero arbitrio dell'uomo, quindi in Dio, nel pacifismo, in tutte le buone possibilità di sviluppo in base alla speranza e all'amore: "E' la festa nazionale francese, le truppe marciano nella via ritornando a casa dalla rivista. Vi è - lo sento respirando nelle tue lettere - un che di grandioso. Non lo splendore, non la musica, non la marcia, non il vecchio francese in calzoncini rossi e giubba azzurra che, balzato fuori da un museo (tedesco), marcia alla testa di un reparto, ma una manifestazione di forze che esclamano dal profondo: 'Nonostante tutto, o uomini muti, sospinti, marcianti, fiduciosi sino alla ferocia, nonostante tutto non vi abbandoneremo neanche nelle vostre più grandi stoltezze, meno che mai in queste'. E ad occhi chiusi guardo in quelle profondità e quasi affondo in te."